

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2015, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

### ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Саволина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская

государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбевельский**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственный специализированный институт искусств, Россия

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмаер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

### УЧРЕДИТЕЛИ:

**Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство**

Воронежская государственная академия искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

Уральская государственная консерватория (академия) им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2015, № 3

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) [elibrary.ru](http://elibrary.ru)

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международной Базе Данных и Международном Научном Индексе Цитирования Music Index / EBSCO, в Международной Базе Данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM).

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77 – 29960 от 17 октября 2007 г. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

# MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2015, No. 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

### EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaimukhametova**

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute for the Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State Conservatory named after Mikhail Glinka), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv (Voronezh State Academy for the Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (The Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rachmaninova (Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninoff), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State Conservatory named after Alexander Glazunov), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rachmaninova (Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninoff), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezhskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv (Voronezh State Academy of the Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rachmaninova (Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninoff), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State Conservatory named after Mikhail Glinka), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennyy spetsializirovannyi institut iskusstv (State Specialized Institute for the Arts), Russian Federation

### MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadjikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

### FOUNDERS:

**The Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house**

The Voronezh State Academy for the Arts

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

The Northern Caucasus State Institute for the Arts

The Tambov Musical Pedagogical S. V. Rachmaninoff Institute

The Urals State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy)

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, ulitsa Lenina 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2015, no. 3

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEB): elibrary.ru

The publication is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki" at the International Database and the International Scholarly Index of Citations: "Music Index / EBSCO," as well as the International Database: "Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA, and also at Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS77 – 29960 from October 17, 2007.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

### Главный редактор

**Шаймухаметова Людмила Николаевна** – академик, действительный член РАН, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан  
e-mail: lab234nt@yandex.ru

### Выпускающий редактор

**Карпова Елена Константиновна** – кандидат искусствоведения, профессор

### Научный редактор

**Угрюмова Татьяна Степановна** – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

### Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

#### Международного отдела

**Ровнер Антон Аркадьевич** – PhD (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

### Администратор журнала

**Мингажев Артур Аскарлович**  
e-mail: journalpnm@yandex.ru

**Дизайн:** Аскарлов Рашит Наилевич

**Вёрстка:** Грицаенко Юлия Вадимовна

## EDITORIAL STAFF

### Editor in Chief

**Liudmila N. Shaimukhametova** – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr. Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan  
e-mail: lab234nt@yandex.ru

### Executive Editor

**Elena K. Karpova** – Candidate of Arts (PhD), Professor

### Academic Editor

**Tatiana S. Ugryumova** – Candidate of Arts (PhD), Professor, Merited Activist of the Arts of the Republic of Bashkortostan

### Editor and Translator, Member of the Editorial Board of the International Department

**Anton Rovner** – PhD in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (PhD) from the Moscow State Conservatory, faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

### Administrator of the journal

**Artur A. Mingazhev**  
e-mail: journalpnm@yandex.ru

**Design:** Rashit N. Askarov

**Coding:** Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учреждений и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Подробности на сайте: <http://journalpnm.com>

**DOI: 10.17674/1997-0854**

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists. Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles.

Published four times a year.

The official web site of the journal can be found at <http://journalpnm.com>

Подписано в печать 10.09.2015 г. Формат 60 x 841/8. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,0. Усл.-печ. л. 15,2. Тираж 1000 экз. Заказ № 150740.

Издательство Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1.

Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,  
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 10.09.2015. Format: 60 x 841/8. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,0. Printing l. 15,2. Run of 1000 copies. Order No. 150740. Publishing House of the Ufa State Academy for the Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, ulitsa Lenin, 14. Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press" "Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1 Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

Музыкальный жанр и стиль

- 6 **Коробова А. Г.**  
Национальное и транснациональное  
в исторической рецепции  
пасторальных жанров
- 15 **Алексеева И. В.**  
Семантические процессы  
в орнаментальном тематизме  
инструментальных сочинений барокко  
(на примере басса-остинатных жанров)

Художественный мир  
музыкального произведения

- 24 **Окунева Е. Г.**  
Трилогия Б. Нильсона  
«Brief an Gösta Oswald»  
в контексте художественных исканий  
авангарда 1950–1960-х годов
- 33 **Шалькова К. А.**  
Феномен «невербальной» молитвы  
в религиозно-философских  
инструментальных сочинениях  
С. Губайдулиной

Музыка в системе культуры

- 40 **Девятко Е. Д.**  
Литературное наследие нидерландского  
композитора Альфонса Дипенброка
- 47 **Кисеева Е. В.**  
О некоторых принципах  
музыкального формообразования  
в постановках танца постмодерн

Музыкальная культура народов мира

- 55 **Цыбикова-Данзын И. А.**  
Национальная тематика в камерно-  
инструментальном творчестве  
композиторов Бурятии

Международный отдел

- 63 **Liudmila P. Kazantseva**  
Figurative and Imaginative World  
in the Pictural Art and Music  
of M. K. Čiurlinis
- 73 **Lyubov A. Kupets**  
The Musical Weltanschauung through  
the Prism of Russian Textbooks  
on Music History

Рецензии, интервью

- 81 **Anton A. Rovner**  
American Festival of Microtonal Music
- 88 Interview with Johnny Reinhard

Теория музыки

- 96 **Лавелина Ж. А.**  
Динамическое формообразование  
в кантате Арнольда Шёнберга  
«Уцелевший из Варшавы»
- 104 **Иванова Е. В., Харин М. А.**  
О некоторых особенностях  
жанрово-стилевого варьирования  
в цикле строгих вариаций на примере  
«Темы с вариациями» для фагота  
и фортепиано Б. Дваринасона

Музыкальный театр

- 113 **Полозова И. В.**  
Творчество В. А. Пашкевича  
и европейский оперный театр XVIII века
- 120 **Королевская Н. В.**  
«Волшебная флейта»: диалог с Глюком

Культурное наследие в исторической оценке

- 128 **Полоцкая Е. Е.**  
Перевод П. И. Чайковским  
«Traité général d'instrumentation»  
Ф. О. Геварта в контексте времени

## CONTENTS

### Musical Genre and Style

- 6 **Alla G. Korobova**  
The National and the Transnational  
in the Historical Reception  
of Pastoral Genres
- 15 **Irina V. Alexeyeva**  
Semantic Processes  
in the Embellishment Thematicism  
of Baroque Instrumental Compositions  
(on the Example of Basso-Ostinato Genres)

### The Creative Worlds of Musical Compositions

- 24 **Ekaterina G. Okuneva**  
Bo Nilsson's Trilogy  
"Brief an Gösta Oswald"  
in the Context of the Artistic Search  
of the Avant-garde of the 1950s and 1960s
- 33 **Ksenia A. Shal'kova**  
The Phenomenon of "Non-Verbal" Prayer  
in the Religious-Philosophical  
Instrumental Compositions  
by Sofia Gubaidulina

### Music in the System of Culture

- 40 **Ekaterina D. Devyatko**  
The Literary Legacy of the Dutch  
Composer Alphons Diepenbrock
- 47 **Elena V. Kiseyeva**  
Concerning Some Principles  
of Musical Form-Generation  
in Postmodern Dance Productions

### Musical Culture of the Peoples of the World

- 55 **Inessa A. Tsybikova-Danzyn**  
The National Subject Matter  
in the Chamber Instrumental Music  
of Composers of Buryatia

### International Division

- 63 **Liudmila P. Kazantseva**  
The Figurative and Imaginative World  
in the Pictorial Art and Music  
of M. K. Čiurlinis
- 73 **Lyubov A. Kupets**  
The Musical Weltanschauung through  
the Prism of Russian Textbooks  
on Music History

### Reviews, Interviews

- 81 **Anton A. Rovner**  
American Festival of Microtonal Music
- 88 Interview with Johnny Reinhard

### Music Theory

- 96 **Zhanna A. Lavelina**  
Dynamic Form-Generation  
in Arnold Schoenberg's Cantata  
"A Survivor from Warsaw"
- 104 **Ekaterina V. Ivanova, Maksim A. Kharin**  
Concerning Certain Peculiarities  
of the Variation of Genre and Style  
in the Cycle of Strict Variations  
on the Example of the "Theme and  
Variations" by Balis Dvarionas

### Musical Theater

- 113 **Irina V. Polozova**  
The Musical Oeuvres of V. A. Pashkevich  
And 18th Century European Opera Theater
- 120 **Natalia V. Korolevskaya**  
"The Magic Flute": a Dialogue with Gluck

### Cultural Heritage in Historical Perspective

- 128 **Elena E. Polotskaya**  
Piotr Tchaikovsky's Translation  
of François-Auguste Goevert's  
"Traité général d'instrumentation"  
in the Context of Its Time



А. Г. КОРОБОВА

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.08

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.006-014

## НАЦИОНАЛЬНОЕ И ТРАНСНАЦИОНАЛЬНОЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ПАСТОРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Область жанров художественной культуры даёт яркие примеры диалектического взаимодействия национального и транснационального в искусстве. Рассмотрим некоторые из этих процессов, обратившись к *пасторали* – жанру уникальному в европейской культуре уже по долголетию существования: только зафиксированная его история насчитывает двадцать три века.

Древность и длительность существования пасторали, несомненно, детерминированы глубинным её корнем – архетипом пастушества, общим для разных и очень многих этносов. Пастух и пастушество, связанные с древнейшим типом человеческой культуры, запечатлелись в верованиях разных народов мира. Для становления европейского пасторального жанра ведущее значение имели два источника (в свою очередь неоднородных по генезису). Первый – это традиция древнегреческая, восходящая к мифологии, формирующая в искусстве образ «пастуха-поэта». Вторая – традиция христианская, восходящая к библейским корням, формирующая образ «Пастыря Доброго». Важна также роль третьего компонента, каковым на разных этапах истории пасторали становились местные, почвенные культурные традиции того или иного региона.

В европейском искусстве пастушеская образность является одной из лейттем, прочно укоренившись едва ли не со времён становления самого искусства. Пастухи, играющие на цевнице, появляются уже в «Илиаде» Гомера (Песнь XVIII, ст. 525–6) и проходят через всю историю художественной культуры. Свои варианты пастушеской образности создаёт, конечно, и фольклор. Но всё это –

предыстория жанра пасторали, генетически связанного с мифологией, эпосом, архаической обрядовостью, фольклором. Было бы неверно отождествлять этот жанр собственно с «пастушеской» тематикой, так же как последнюю – лишь с жанром пасторали: они не сводятся друг к другу. Оформившись в особый культурно-исторический феномен европейского искусства, пастораль, как любой жанр, запечатлевает в себе некую «идею», определённый аспект художественной «картины мира», небезразлично воспользовавшись при этом традиционными мотивами и топосами «пастушеской» тематики – не только в качестве первичного материала, но и ёмких символов. Переплавляя архетипические формы сознания с новыми философско-эстетическими представлениями той или иной эпохи, страны, пастораль творит в контексте европейской художественной культуры свою собственную вселенную. «Идею жанра» можно назвать также семантическим инвариантом или даже, точнее, «кодом», по-разному расшифровываемым различными эпохами и культурами.

Ранее «жанровый код» пасторали был обозначен мною с помощью формулы «человек и природа» [2]. Компоненты *человек* и *природа* не выступают в этой формуле как оппозиция. Напротив, это отношения взаимосвязи, интерпретация которой может, однако, весьма различаться в различных типах и разновидностях пасторали: человек в контексте природы, естественное начало в человеке, его «чувство природы» и т. д. Вариативность содержательного наполнения «жанрового кода» пасторали связана, в первую очередь, с ёмкостью и изменчивостью



понятия природы, вновь и вновь осмысливаемого культурой и искусством, основное назначение которого ещё Аристотель определил как «подражание природе». Но что такое «природа» в искусстве и как она соотносится с «культурой»? Эти и другие вопросы, стоящие в центре философско-эстетической проблематики на протяжении веков, по-своему преломлялись в художественной имманентности пасторали, что также являлось одной из причин актуальности жанра для различных эпох и национальных культур, его удивительной жизнеспособности и длительности существования.

Национальные аспекты в истории жанра пасторали проследить не так просто, поскольку исторически подвижно само явление «национального» – не только в плане генезиса, географической и государственной «привязки», но и его содержательного наполнения<sup>1</sup>. Однако в данном случае нас будут интересовать национальные культурные и собственно художественные традиции, обладающие своим, исторически сформировавшимся своеобразием.

Что касается понятия «транснационального», то оно требует отдельного разъяснения. Сегодня это понятие тесно связано с процессами мировой экономики, что отражается, прежде всего, в словосочетании «транснациональная компания (корпорация)» – то есть владеющая зарубежными активами, производственными подразделениями в других странах. Но понятие «транснационального» не сводится, конечно, лишь к этому смыслу. Оно обладает и другими значениями в силу многозначности первой части этого слова – приставки «транс-». В латинском языке есть десятки слов с этой приставкой. Среди основных её значений: 1) расположение по ту сторону, за пределами чего-либо; 2) движение через какое-либо пространство, его пересечение; 3) передача через, посредством чего-либо. Все эти значения проецируются и на понятие «транснациональное», в том числе применительно к области жанров.

Так, в отношении поэтической пасторали исследователи говорят уже о преемственности «Буколик» Вергилия от «Идиллий» Феокрита, отмечая при этом отличия римской модели от греческой.

В области музыкальной пасторали ярким примером транснациональных процессов в истории жанра является активное проникновение ренессансного *мадригала*, сформировавшегося в Италии, в музыкальную культуру других стран. Мадригалом в Италии увлекались уже в XIV веке, но расцвет его пришёлся, как известно, на эпоху позднего Возрождения, когда появляются десятки тысяч образцов.

Обаяние итальянского мадригала было столь велико, что он рано стал распространяться по Европе. В конце XVI – начале XVII вв. мадригал за пределами Италии особой популярностью пользовался в Англии – в елизаветинский период подъёма культуры и искусства, совпав с расцветом английского сонета. Важную роль для развития жанра сыграло появление антологий мадригалов, преимущественно итальянских с английскими текстами. И первым таким изданием стал сборник, опубликованный в 1588 г. Николасом Йонгом (совместно с нотопечатником Томасом Истом) под названием «Musica transalpina». Обратим внимание на это название. Римляне ещё со времён Цицерона и Юлия Цезаря употребляли слово «transalpinus» (заальпийский) по отношению к части Галлии по ту сторону Альп – то есть относительно Рима. Соответственно, территория и жители «по эту сторону Альп» обозначались «cis-alpinus». В Англию итальянский мадригал приходит, пересекая Альпы, и этот транснациональный смысл отразился в названии. Адаптация инонационального жанра начиналась с языка текстов итальянских образцов и подхватывалась собственными сочинениями англичан в этом стиле. Однако итальянский мадригал сохранял значение ориентира. Популярность жанра возрастала. В 1590 г. выходит сборник Томаса Уотсона «Italian Madrigalls Englished...»,

в 1597 г. Йонг и Ист, надеясь повторить успех первого сборника, выпускают вторую книгу «Musica transalpina». В 1601 г. Ист публикует подготовленную Томасом Морли антологию английских мадригалов «The Triumphs of Oriana» (в честь Елизаветы I), но создана она была по образцу итальянского сборника «Il trionfo di Dori» (издан Анджело Гардано в Венеции, 1592). Век английского мадригала был ярким, но недолгим, и в начале правления Карла I, как пишет Р. Роллан, «старое мадригальное искусство исчезло» вместе со смертью крупнейших мадригалистов, последняя публикация сборника мадригалов состоялась там в 1639 году [4, с. 177]. Но интерес к мадригалу в Англии не был утрачен вовсе – если и не в плане создания новых образцов жанра, то в плане исполнения и переиздания старых, достаточно упомянуть долгое существование в Лондоне специального Madrigal-Society, занимающегося этой деятельностью. Дань мадригальной моде отдали в своё время многие композиторы, из числа наиболее известных английских мадригалистов – Томас Морли, Джайлс Фарнэби, Джон Фармер, Джордж Кёрби, Томас Уилкс, Джон Уилби и другие. При этом на иной национальной почве наблюдается определённый отбор: в английских композициях не находит особой поддержки хроматическое искусство поздних итальянских мадригалистов, но тиражируются сочинения в духе Гастольди, из музыки Луки Маренцио более привлекает то, что ближе к пасторальной песенности. И недаром затухающий мадригал был вытеснен в Англии камерным жанром песни (ауге) в сопровождении лютни или другого струнного инструмента.

Обратимся теперь к другому примеру: когда воспринятое инонациональное влияние переплавляется на новой почве с национальными традициями, и это даёт новый побег на жанровом древе, порождает новую модель жанра. Речь пойдёт далее не о камерно-вокальной ветви пасторали (к которой принадлежит мадригал), а о музыкально-театральной.

История европейской оперы начиналась, как известно, в Италии, а сама итальянская опера явилась непосредственным продолжением ренессансной драмы, в которой к этому времени доминирующие позиции (по сравнению с трагедией и комедией) заняла пастораль. Как писал И. Н. Голенищев-Кутузов, жанр пасторали, отвечая запросам публики, которой «наскучили натурализм, грубоватая чувственность и осложнённые схемы учёной комедии не менее, чем кровавые сцены “трагедий ужаса”, воцарился на итальянской сцене и в поэзии» [1, с. 203]. Первые оперы также были пасторальными. Ранние образцы (*dramma per musica*) написаны на пасторальные *favole* Оттавио Ринуччини – ученика Торквато Тассо, задавшего пример пасторальной драмы в «Аминте». В их основе – два античных мифа в пересказе Овидия («Метаморфозы») – об Аполлоне и Дафне и об Орфее и Эвридике. Пастораль фактически «присвоила» себе данные мифы, соединив с пастушеской топижкой. Эти два сюжета окажутся, вместе с пасторальным их наклоном, весьма востребованы оперно-театральными композиторами – особенно второй, об Орфее.

С точки зрения исследования жанровых процессов показательны жанровые контaminaции сценической пасторали с национальными музыкально-драматическими формами, характерными для той или иной страны, что можно проследить на примере «Орфеев»: в Германии – «зингшпилем» (И. Я. Лёве фон Айзенах, 1659; Г. Бенда, 1785), во Франции – «лирической трагедией» (Л. Люлли, 1690), в Испании – «сарсуэлой» (А. Лопес, 1660), в Англии – «маской» (М. Блэден, 1705; Д. Пёрселл, 1707; Дж. Велдон, 1710; Дж.Ф. Лямпе, 1740).

Учитывая общую моду на пастораль и воздействие итальянской музыкально-театральной модели, не приходится удивляться, что практически во всех европейских странах история оперы начинается с пасторалей. В самой Италии популярность музыкальных пасторалей падает к середине XVII в. Но





широкая волна интереса к ним перемещается в другие страны: Германию, Англию, но прежде всего – Францию, где удерживается длительное время в силу приоритета в области музыкального театра придворных художественно-эстетических вкусов. Именно во Франции кристаллизуется одна из наиболее репрезентативных для пасторали жанрово-стилевых моделей – *галантная пастораль*, погружённая в абсолютную условность и превратившаяся для последующих поколений в ещё один образ Золотого века и характерную эмблему породившей её эпохи, обретшую своё зримое воплощение в живописи А. Ватто и Н. Ланкре, фарфоровых фигурках изящных пастухов и пастушек, сохранивших для нашего взора утончённую пластику сценических пасторалей ушедшего времени.

Первой музыкальную сцену Парижа с подачи кардинала Мазарини завоёвывает итальянская пастораль. В 1645 г. приглашённая им итальянская труппа исполнила в Париже «Эвридику» Пери. В 1647 г. итальянцами был поставлен написанный уже специально для Парижа «Орфей» Л. Росси и поэта Ф. Бути, перебравшихся во Францию вместе со свитой покинувших Рим князей Барберини. Однако «жанровая идея» итальянской оперной пасторали упала на благодатную и уже подготовленную к этому национальную почву.

Ещё в Средние века Франция и Бургундия обладали богатой культурой театрализованных замковых представлений (во время рыцарских турниров и праздников с их интермедиями-междуяствиями, момериями и т. п.), городских мистерий, фарсов и прочих действ. Именно во Франции появился первый из известных сегодня образцов сценической разновидности пасторали – «Игра о Робене и Марион» аррасского трувера Адама де ля Аля (середина 1280-х). В XVI в., когда идеи гуманизма вслед за Италией захватили и Францию, эта культура испытала сильное влияние итальянского искусства. Пасторальность, представленная во французском Средневековье, с одной стороны

неолатинской учёной поэзией, отчасти куртуазным романом и рыцарской поэмой, а с другой – песенными жанрами, подобными пастурели и, позднее, бержеретте, обретает в период французского Возрождения иной масштаб воплощения.

Отметим, что в эстетике французских аристократических кругов гуманистические идеи, помимо прочего, способствовали усилению эпикурейско-гедонистических тенденций. Придворные представления из «малых форм» вокально-танцевальной интермедии и маскарада постепенно перерастали в форму синтетического спектакля. В придворной среде Франсиска I и его талантливой сестры Маргариты Наваррской прививаются итальянские заимствования, чему способствовала также деятельность итальянских музыкантов, поэтов, танцмейстеров, художников. Оригинальность театра французского Возрождения во многом обусловлена тем, что эти заимствования (воспринятые как общекультурные) сочетались с формами национальной традиции, поддерживаемыми растущим самосознанием крепнущего государства, превратившегося к концу XV в. в крупнейшее и наиболее централизованное в Западной Европе. Так, Маргарита Наваррская содержала труппу для исполнения религиозных, в средневековом вкусе, пьес, а также пасторалей в итальянском стиле, сама нередко сочиняя как те, так и другие.

Таким образом, характеризуя жанровое своеобразие оперной пасторали во Франции, надо учитывать и указанную гетерогенность её жанровых истоков, и ту линию жанровой преемственности, что наиболее непосредственно из всех связывает данный жанр прежде всего с итальянской пасторальной оперой и с пастушеской пьесой драматического французского театра, которая также имела итальянские корни.

В первой половине XVII века формирование галантного наклонения французской музыкально-театральной пасторали в большей степени определялось уже не только

итальянскими влияниями, но и современной французской литературой данного направления. В частности, важнейшую роль сыграла, наряду с французскими переводами итальянских образцов – «Аминты» Т. Тассо (1584) и «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (1595), – публикация пасторального романа Оноре д'Юрфе «Астрея», который оказал огромное влияние не только на литературу, но на сам образ жизни, а порождённый его прециозностью культ эстетизированных пастухов и пастушек определил одну из ведущих вплоть до конца XVIII в. тем искусства. Во французской живописи и театре эта тема обогащается жанром «галантных празднеств», тесно связанным с придворной культурой.

Роль «Астреи» д'Юрфе (три её авторских тома вышли к 1619 г.) в истории музыкальной пасторали, действительно, особая: для Франции она подобна той, что для Италии сыграли роман Я. Саннадзаро «Аркадия» и упомянутые пасторали Тассо и Гварини. Содержащиеся в этом огромном (5399 страниц), так и оставшемся недописанным автором произведении разнообразные стихотворные интерполяции в жанре мадригалов, стансов, канцон, сонетов и т. д. охотно перекладывались на музыку, а множество вставных новелл почти два века служили источниками сюжетов для драматических и музыкальных инсценировок. Сами имена главных героев вошли в круг традиционных для пасторали – в том числе и для пасторали оперной.

Утверждению и первой волне пасторальной моды во французском театре немало способствовало не только влияние прециозной литературы, но и связанная с ней деятельность светских салонов – прежде всего знаменитого салона маркизы де Рамбуйе (основан в начале 1600-х, время расцвета – 1624–1648), камертоном для выработки эстетического строя которого также послужил в первую очередь роман д'Юрфе.

Салон Катрин де Вивонн, маркизы де Рамбуйе, не приемлющей невежества и гру-

бости нравов современного ей французского светского общества, прививал моду на изысканную пастораль в поэзии (Ракан, Мере, Вуатюр, Гомбо, Баро и др.) и театре (постановки Бургундского Отеля). В порождённой прециозностью эстетике пастораль приобрела значение некой модели жизненного поведения, которая разрабатывалась искусством, но предназначена была для светского быта и бытия, а театр становился наглядным способом её демонстрации и медиатором между созданным литературой пасторальным идеалом и жизнью, превращая последнюю в вид творчества.

Немаловажен тот факт, что прециозность в своём становлении была тесно связана со своеобразным аристократическим либертенажем, обусловленным скептической оппозицией по отношению к господствующей политике, морали, религии. Эстетические взгляды настроенного подобным образом светского литературно-художественного общества обращались от идеологии государственного величия к тонкому миру человеческой души, предпочитая реальности некое иное пространство, где царили, переплетаясь, мечта, искусство и игра. Это был не то чтобы уход от реальности, но особое умение утончённого и мыслящего человека, трезво оценивая реальность, не отказываясь от наслаждения мечтой и удовольствия быть счастливым.

В этой среде вырабатывалось особое понятие «галантности», ставшее одним из основных эстетических концептов французской культуры. По удачному определению А. К. Якимовича, галантность обозначает «не только узкую сферу утончённо любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным» [6, с. 54]. Эта культура, с наслаждением моделирующая собственную идеальную Аркадию, отпечатывалась в облике пасторали, ставшей её излюбленным материалом и формой артифициального высказывания. Если мифологизированная пастораль придворного балета, наследую-



щая национальным традициям дворцовых празднеств в соединении с антикизирующими сюжетными тенденциями Возрождения, выполняла прежде всего декоративно-аллегорическую функцию в этикетно-церемониальном оформлении придворной жизни, то галантная пастораль, тяготея к абстрактной лирике (то есть внеисторической и внесоциальной), выводила на первый план, как мы сейчас бы сказали, межличностные отношения, настраивая при этом слух на высокие обертоны культуры. Центральная для пасторали тема любви, игнорируя сильные потрясения и грубые порывы, приобрела здесь особую рафинированность, поскольку раскрывала не столько чувственное наслаждение любовью, сколько духовное наслаждение чувством, когда возвышенная гармония сердец становится проявлением естественной гармонии мира. Поэтому мир любви становился некой универсальной лабораторией нравственного воспитания «образованного человека» в его стремлении к совершенству.

В таком контексте галантная французская пастораль разрабатывала прежде всего сферу тонко нюансированной лирики. Значимым компонентом понятия галантности стала эстетическая категория *естественного*, специфика которой отразилась в очередной модификации жанрово-семантического кода пасторали «человек и природа». «Естественность» стала важнейшей ценностью и критерием для той «страны нежных душ» (д'Юрфе), о которой не переставало мечтать галантное искусство.

Спроецированная в мир чувств «естественность» сопоставляется здесь вовсе не с объективно-«натуральным», поскольку является как раз признаком воспитанного, то есть культурного, цивилизованного человека. Новое мироощущение ценило выражения в личности этой утончённой «естественности» – такие как благородная чувствительность, приятная скромность, душевная чуткость и деликатность, изящная непринуждённость, галантный ум и хо-

роший вкус. «Ум [esprit]» и «вкус [goût]», как и «галантность [galanterie]» становятся самыми модными словами в лексиконе искусства, светского языка, эстетических рассуждений.

Всё это определяло некий идеал общения, который культивировали дружеские кружки и литературные салоны, превращая тем самым общение в утончённое искусство, вне учёта которого сложно оценивать и сферу художественного творчества этой эпохи. Своеобразное понятие «естественности», быть может, более всего способствовало обаянию и привлекательности образа галантной пасторали для современников, поскольку отвечало новым веяниям в умонастроениях эпохи. Пастораль органично вписывается в присущую этой культуре тенденцию театрализации жизни. Аристократическое общество с упоением разыгрывает на пленэре роли пастухов и пастушек, так называемые «аркадии» (уютные уголки для пасторальных уединений) закрепляются модным элементом в садово-парковом искусстве. Жанр пасторали для подобных идеалов послужил, по сути, готовой культурно-артифициальной моделью, освящённой авторитетом классической и новоевропейской художественной традиции.

В пасторальной лирике кристаллизовались своя образность, свой язык и интонационность, нашедшие воплощение в литературе и театре, но с особой полнотой – в театре музыкальном, поскольку именно музыка способна была наилучшим образом запечатлеть то «нечто необъяснимое», что составляло главное очарование пасторальной лирики.

Выразительность галантно-пасторальной лирики обретала со временем определённую самостоятельность по отношению к собственно жанру пасторали, отпочковываясь от него как пасторальный модус и обретая способность проникать в произведения других жанров. В музыке, прежде всего театральной, этот модус получал интонационно-звуковое воплощение, которое

в существенной мере создавало основу лирической выразительности музыкального искусства последующих времён. Не будет большим преувеличением сказать, что чисто музыкальная лирика, тем более идиллического характера, первоначально заговорила языком пасторальным. И важнейшую роль в этом процессе сыграла опера.

Вскоре французской музыке для воплощения идиллической лирики в «нежной манере» уже не понадобится помощь стихов или сценических персонажей: пройдя оперную школу, она научилась чисто инструментальными средствами передавать разнообразные оттенки лирической выразительности, найденные в галантных пасторальях. Широкий спектр таких оттенков представлен в клавесинной музыке, и особенно – в пьесах Ф. Куперена, интонационно-образный строй которых тесно связан с современным ему музыкальным театром.

Пастораль становится одним из самых узнаваемых «образов» Франции эпохи Галантного века (*Fêtes galantes*). Недаром именно жанр пасторали избрал А. Кампра для первого антрэ «Франция» своей оперы-балета «Галантная Европа» (1696), в которой представлены четыре национальных варианта «галантных кузниц Амура». Именно в варианте французской галантной модели предстаёт жанр пасторали в Интермедии «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» и «Танце пастушков» из «Щелкунчика» П. И. Чайковского, «Пастухе и пастушке» из фортепианной сюиты «Костюмированный бал» А. Г. Рубинштейна, «Пасторали» из симфонической сюиты Г. Форе «Маски и Бергамаски», «Сюите в старинном стиле» А. Г. Шнитке, сочинении З. Краузе «*Fête galante et pastorale*» («Галантное и пасторальное празднество») для оркестра и четырёх солистов. Примечательно, что в начале XX в. под влиянием эстетики стиля модерн, с его ощутимыми ретроспективистскими мотивами, в русском музыкальном театре (как и в живописи этого направления) актуализируется интерес к модели француз-

ской галантной пасторали, примером чему «Барышня-служанка (Пастораль Ватто)» А. К. Глазунова (1900), «Фарфоровые куранты. Пастораль» В. Г. Пергамента (1912), «В старом замке. Пастораль» Г. А. Березовского (1915).

Итак, мы остановились на двух контрастных примерах взаимодействия национального и транснационального в истории жанра, выбрав для рассмотрения пасторальный жанр (который, в силу множественности его проявлений можно назвать метажанром). Это пример пасторального мадригала, когда процессы адаптации инонационального жанра не приводят к его полной ассимиляции на новой национальной почве. И это пример театрально-музыкальной пасторали, когда процессы адаптации влекут не просто ассимиляцию жанра на иной национальной почве, но формирование своеобразной национальной модели – французской галантной пасторали, – в свою очередь впоследствии функционирующей как субъект транснациональных влияний. Таким образом, рассмотрение диалектики национального и транснационального обогащает новыми ракурсами жанровое исследование.

Но в конце укажем ещё на один возможный смысл понятия «транснациональное»: *по ту сторону* национального. В жанре пасторали пример тому – пьеса Л. Берио «Пастораль. Фортепиано земли» (1969). Акустическое пространство этой сонорно трактованной композиции заполнено мягко мерцающими красками возникающих и гаснущих звуков и отзвуков, создающих в целом общее обертоновое поле – некое единое гармоническое целое этой музыки (подобно живописным полотнам Марка Ротко с их абстрактным пространством одно- или много- составных цветовых объёмов). Пьеса Берио с её зачарованными звучаниями и светлым колоритом, почти мистическим состоянием словно бы непосредственного вслушивания в божественную гармонию природы как мироздания, придаёт трактовке пасторали некий космический оттенок.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Эта проблематика, как можно заметить, сегодня весьма актуальна и затрагивается в связи с самыми разными темами – примером чему ряд недавних публикаций в журнале «Проблемы музыкальной нау-

ки»: статьи И. Д. Ханнанова [5], Т. В. Красковской [3] и др.

## LITERATURA

1. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: статьи и исследования. М.: Наука, 1975. 531 с.
2. Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.
3. Красковская Т. В. Концепт «национальное» в «Летописи печати Республики Карелия» (1980–1993) // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2. С. 9–13.

4. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. М.: Музыка, 1987. Вып. 2: Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель. 391 с.
5. Ханнанов И. Д. Национальное начало против «национализма»: насколько «абсолютна» немецкая музыка? // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 169–170.
6. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века: сб. ст. М.: Наука, 1980. С. 41–78.

## REFERENCES

1. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Romanskie literatury: stat'i i issledovaniya* [Golenishchev-Kutuzov I. N. The Literatures in Languages of the Romance Group: Articles and Research Essays]. Moscow: Nauka, 1975. 531 p.
2. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra: issledovanie* [The Pastoral in the Music of the European Tradition: towards the Theory and History of the Genre: a Study]. Ekaterinburg: Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy), 2007. 656 p.
3. Kraskovskaya T. V. Kontsept "natsional'noe" v "Letopisi pechati Respubliki Kareliya" (1980–1993) [The Concept of the "National" in the "Chronicles of the Printed Editions of the Republic of Karelia" (1980–1993)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 2 (15), pp. 9–13.

4. Rolland R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie: v 8 vyp. Vyp. 2: Opera v XVII v. v Italii, Francii, Germanii i Anglii; Gendel'* [Rolland, Romain. Legacy of Music History. In 8 Issues. Issue 2: The Opera in the 17th Century in Italy, France, Germany and England; Handel]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 391 p.
5. Khannanov I. D. Natsional'noe nachalo protiv "natsionalizma": naskol'ko "absolyutna" nemetskaya muzyka? [The National Aspect vs. "Nationalism": How "Absolute" is German Music?]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1 (12), pp. 169–170.
6. Yakimovich A. K. *Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto. Zapadnoevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka: sb. st.* [About the Sources and the Nature of the Art of Watteau. Western European Artistic Culture of the 18<sup>th</sup> Century: Collection of Articles]. Moscow: Nauka, 1980, pp. 41–78.

### Национальное и транснациональное в исторической рецепции пасторальных жанров

В статье исследуется феномен взаимодействия национального и транснационального в истории жанра на примере пасторали, жанра уникального по долголетию существования (23 века) и разнообразию проявлений в различных видах искусства, в том числе музыке. Понятия национального и транснационального уточняются автором применительно к предмету изучения. В жанровой сфере музыкальной пасторали предлагается рассмотреть два контрастных варианта взаимодействия национального и транснационального. Первый связан с рецепцией итальянского мадригала (камерно-вокальная ветвь пасторали) в Англии конца XVI – начала XVII вв., когда процессы адаптации инонационального жанра не приводили к его полной ассимиляции

на новой национальной почве. Другой вариант касается музыкально-театральной разновидности жанра: это пример адаптации итальянской сценической пасторали во Франции, результатом чего стало формирование собственной национальной модели жанра. Культ эстетизированных пастухов и пастушек в прециозной литературе, тема «галантных празднеств» в живописи и театре того времени, деятельность светских салонов и пр. – всё это создавало особую среду, в которой вырабатывалось ставшее одним из основных эстетических концептов французской культуры понятие «галантности», для которого пасторальность превратилась в излюбленный материал и форму артифициального воплощения. Не случайно столь своеобразная и репрезентативная жанровая модель – французская галантная пастораль – впоследствии в свою очередь становится субъектом транснациональных влияний.

Таким образом, рассмотрение диалектики национального и транснационального способно обогатить новыми ракурсами жанровое исследование.

Ключевые слова: жанр, национальное, транснациональное, пастораль, мадригал, галантный стиль

### The National and the Transnational in the Historical Reception of Pastoral Genres

The article researches the phenomenon of interaction of the national and the transnational in the history of genre on the example of the pastoral, a unique genre in terms of the longevity of its existence (23 centuries) and the diversity of its manifestations in various arts, including music. The concepts of the national and the transnational are elaborated by the author in relation to the topic of research. In the sphere of genre of the musical pastoral it is advisable to examine two contrasting variants of interaction of the national and the transnational. The first of these is connected with the reception of the Italian madrigal (the chamber-vocal variety of the pastoral) in England of the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries, when the processes of adaptation of a foreign genre did not lead to its total assimilation on the soil of a new nation. The other variant is that connected with the musical-theatrical variety of the genre: it is the example of the adaptation of the Italian scenic pastoral France, the result of which was the formation of an individual national model of the genre.

The cult of aestheticized shepherds and shepherdesses in the literature précieuse, the subject of “fêtes galantes” in painting and theater at that time, the activities of beau-monde salons, etc. – all of this created a special milieu, in which the concept of “gallantry” was developed. This became one of the chief aesthetic concepts of French culture, for which the pastoral became the favorite material and form of artificial transformation. It is not perchance that such a unique and representative genre model – the French gallant pastoral – subsequently, in its turn, becomes an entity of transnational influences.

Thereby, the examination of the dialectics of the national and the transnational is capable of enriching the research of genre by means of new perspectives.

Keywords: genre, the national, the transnational, pastoral, madrigal, *style galant*

**Коробова Алла Германовна**

ORCID ID: 0000-0003-3115-4099

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

*E-mail: kor.all@list.ru*

Уральская государственная консерватория

(академия) им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург 620014, Российская Федерация

**Alla G. Korobova**

ORCID ID: 0000-0003-3115-4099

Dr. Sci. (Arts),

Professor of the Music Theory Department

*E-mail: kor.all@list.ru*

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

(akademiya) im. M. P. Musorgskogo

The Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory

(Academy)

Ekaterinburg 620014, Russian Federation



И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 787.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.015-023

## СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ТЕМАТИЗМЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ БАРОККО (НА ПРИМЕРЕ БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ)

Исторически сложившиеся барочные бассо-остинатные жанры, как известно, основаны на оппозиции неизменно повторяющейся темы баса и обновляющегося тематизма верхнего (над-остинатного) пласта. Феномен вариаций на *basso ostinato* достаточно изучен, тогда как проблема текстовой организации образующих его тематических пластов рассматривается сравнительно недавно<sup>1</sup>. Особенно это касается тематизма над-остинатного пласта, который часто в исследованиях предстаёт нерельефным и лексически нейтральным. Его смысловое богатство, как правило, сводится в наблюдениях только к фигурационному тематизму и его внешним фактурным признакам – внеконтекстному, суммарному и процессуальному характеру звучания, способности к варьированию (В. Цуккерман, Е. Аппель [E. Appel], Р. Гресс [R. Gress], У. Нельсон [U. Nelson]). Вместе с тем он является самостоятельным структурно-семантическим феноменом, интересным по лексическому наполнению и специфике протекающих процессов. Перспективы его исследования открывает разработанная в Лаборатории музыкальной семантики (ЛМС) методология семантического анализа. Её центральной категорией является «интонационная лексика» – совокупность устойчивых и узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Составляют её семантическая фигура и лексема, значения которых не тождественны<sup>2</sup>. В тексте интонационные единицы участвуют

в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие друг с другом и обогащаясь дополнительными оттенками-значениями. В этой связи анализ тематизма над-остинатного пласта в статье ориентирован на работы, где рассматриваются структурные и семантические проявления мелодико-фигурационного тематизма (Л. Шаймухаметова [8]; Л. Шаймухаметова, Н. Селиванец [9]; Алексеева И. В. [1–3] и др.).

В над-остинатный пласт проникали лексемы различной этимологии. Они способствовали формированию и обогащению художественного пространства мелодико-фигурационного тематизма. Вместе с тем, в процессе его индивидуализации, насыщения знаковыми элементами проявляются процессы развёртывания лексем в более развитые и синтаксически оформленные (в виде мотивов, фраз и т. д.) семантические фигуры. Последние обладают большими способностями к адаптации в контексте линейно-фигурационного тематизма, а также энергетическими и выразительными возможностями. Процессы преобразования лексем в семантические фигуры отражают общие для музыкальных текстов барокко тенденции к координации лексической и синтаксической структур. В связи с этим рассмотрим их, расположив от простых к более сложным.

Наиболее естественным представляется *контекстное развёртывание* лексем в семантическую фигуру без участия иных единиц текста. Это происходит за счёт роста лексем, преобразования её внутрен-

ней структуры посредством метрических, звуковысотных, орнаментальных факторов. При этом лексема оформляется в целостное структурно-смысловое образование – мотив.

Преобразование *lamento* в однокоренную семантическую фигуру без подключения дополнительных лексем наблюдаем в над-остинатном пласте<sup>3</sup> 3-й вариации Граунда *e moll* для скрипки и чембало Г. Пёрселла. При сохранении хореического «корня» лексемы *lamento* путём увеличения её масштабов образуется семантическая фигура (т. 4 примера № 1). Она помещена в синтаксически устойчивый сегмент текста и направлена на оформление мелодической фразы наиболее весомого голоса – солирующей скрипки.

Процессу увеличения протяжённости лексемы может сопутствовать ритмическое варьирование и орнаментирование, которые усложняют её структуру и совместно с аналогичными фигурами направляют на дифференциацию музыкального пространства. В контексте орнаментальных структур лексема часто демонстрирует противоположные процессы *семантизации* и *десемантизации*<sup>4</sup>.

Пример № 1 Г. Пёрселл. Граунд *e moll* для скрипки и чембало, 3-я вар.

Allegro moderato

Образцом рождения такой семантической фигуры являются вариации 1–2 Сوناتы № 7 «A Cinque» Г. И. Ф. Бибера или V акта «Диоклетиана» («Triumph victorios love») Г. Пёрселла (пример № 2), где сиг-

нальная лексема *фанфары* в виде мажорного квартсекстаккорда, или его варианта «микроволны-полугруппетто» расцветивается «юбилейным» орнаментом<sup>5</sup>. Модификации семантической фигуры вызваны подвижным темпом ритмического уменьшения и включением интонационной формулы в непрерывное движение. Пассажные структуры заостряют её индивидуальные и знаковые свойства.

Вместе с тем в контексте орнаментики, имитационности, секвенцирования семантическая фигура часто утрачивает связь с предметным содержанием. Так, преобразование фанфары в семантическую фигуру происходит в вариации 7 названного сочинения, где она звучит в прямом (партия труб) и в переносном (партия скрипок) значениях<sup>6</sup>. Многочисленные варианты – прямой и обращённый, развёрнутый с перемещением тонов и свёрнутый в сегменты-мотивы, многократно повторяясь, обретают статус главного эмоционального «события» с яркой семантикой торжественного ликования.

Преобразование лексемы в семантическую фигуру происходит также посредством различных интервальных и ритмических преобразований структуры. Так, в инструментальной сцене из «Диоклетиана» Г. Пёрселла неполный вариант семантической фигуры *золотого хода валторн* дан в свободной комбинации образующих его интервалов и в ритмически уменьшённом виде. Здесь роговой сигнал звучит в иных контекстных условиях тональности *C dur* (вместо валторновых *F dur*, *B dur*, *Es dur*), а также поочередно – у труб, скрипок и гобоев, что придаёт ему то героический, то лирический и пасторальный оттенок.

Более сложным является *горизонтальное сцепление* однокоренных контекстно преобразованных лексем, часто наблюдаемое в верхнем, наиболее весомом голосе. С одной стороны, ситуация демонстрирует рост протяжённости лексической едини-



## Пример № 2

## Г. Пёрселл. «Диоклетиан», V акт, «Triumph victorious love»



цы, с другой, – расширение круга её значений.

Так, нисходящая интонация *lamento* образует горизонтальную цепь и входит в синтаксически организованную семантическую фигуру верхнего пласта пассакалии «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха (пример № 3). Фигура звучит в приоритетном мелодическом голосе и дублирована интервалами (т. 1–3) и аккордами (т. 4). При этом лексема включена в восходящую секвенцию (от тонов b – d – f – a – b – c), звенья которой акцентно варьируются, не совпадая с тактом. Репетиции, предшествующие *lamento*, обостряют эмоциональное напряжение и подчёркивают кульминационное значение каждого мотива-семантической фигуры.

## Пример № 3

## И. С. Бах. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»

Adagiassimo



Часто момент преобразования лексемы рождает эффект изменения её структуры и семантики в противоположные. Так, в 18-й вариации Трио-сонаты *g moll* Пёрселла, семантическую фигуру *lamento* – звено секвенции формирует линейное (партия 1-й скрипки примера № 4) сцепление двух нисходящих и одной восходящей интонации «задержания».

Благодаря воздействию остигатного синкопирования и темпа *Allegro*, несоответствующего этимологии *lamento*, происходит разрушение её первичной структуры и «стирание» рельефности.

В условиях многослойного верхнего тематического пласта особенно важен процесс формирования семантической фигуры на основе одновременного или разновременного *вертикального сочетания* однокоренных либо разнокоренных лексем. При этом рождаются противоположные художественные эффекты со сменой прямых значений фигуры на переносные. Названный процесс демонстрирует объединение в верхнем тематическом пласте разнородных смысловых наполнений.

Пример № 4 Г. Пёрселл. Трио-соната *g moll*, 18-я вар.

Так, в 43–45-й вариациях Пассакалии *c moll* для скрипки соло Бибера (пример № 5)<sup>7</sup> общее нисходящее движение верхнего голоса вплетает лексему *lamento* в непрерывный поток «вздохов». Средний голос её «озвучивает» одновременно с верхним, но в виде ритмически увеличенного интонационного восхождения. В каждой фигуре возникают элементы противодвижения. Секвенционная спаянность и текучесть их звучания порождают аффектацию лирики.

Пример № 5 Г. И. Ф. Бибер. Пассакалия *c moll* для скрипки соло, 43–45-я вар.

Приём вертикального совмещения однокоренных лексем и семантических фигур часто действует в контексте полифонических правил, например, имитации. Информация, заложенная в семантической фигуре, удваивается. Возникает эффект сложно сконструированного, внутренне многопланового пространства. Например, в инструментальной сцене из «Диоклетиана» Пёрселла (пример № 2) конец каждой орнаментальной фигуры, в которую помещена формула «золотого хода валторн», совпадает с началом следующей, нивелируя её самостоятельность и подчёркивая эмоциональное состояние ликования.

Особый художественный эффект возникает при каноническом проведении семантических фигур. Так, лексема *фанфары*, преобразованная в семантическую фигуру, в Сонате № 7 «A Cinque» Бибера включена в канон фигурационных звеньев, образующих единую цепь движения. Возникает иллюзия бесконечного «бега по кругу». При этом фанфара и её прямые значения вовлекаются в моторную стихию целого, подчёркивающую эти значения.

Наиболее органичен при формировании семантических фигур процесс *синтеза* лексем. Часто в одно структурно-смысловое целое объединяются близкие по этимологии лексемы, например, из «словаря» арии жалобы. Результатом становится ёмкая по смыслу музыкальная «метафора». Так, распространённым в верхнем пласте является «союз» лексемы *lamento* и риторической фигуры *saltus duriusculus*, как в 6-й вариации Трио-сонаты Пёрселла. Сплав заключает в себе большую силу и амплитуду эмоций скорби<sup>8</sup>. Однако имитационная равнозначность и слитность звучания скрипичных партий подчёркивают несколько обобщённый характер преподнесения этой эмоции в музыке.

Типовым становится синтез лексем пластической и ладовой этимологии, например, вторичных значений *ритмоформулы сарабанды* с интонацией *lamento*. Так, в 4-й вариации Триосонаты *g moll* Пёрселла интонации *lamento* оформляются торжественным и возвышенным шагом *сарабанды*, попадая под влияние её величаво-скорбной пластики. Её медленный шаг становится «метафорическим обобщением образа движения старого времени» [10, с. 65] и захватывает властью равномерности. Однако в сдержанно-суровые интонации *lamento* тембр скрипки привносит «личный» оттенок.

Взаимодействия с другими лексемами, ритмоформула *сарабанды* всякий раз обретает новое эмоциональное звучание. Так, её сплав с лексемой *lamento* и риторической фигурой *saltus duriusculus* в 12-й вариации Чаконы из III акта «Диоклетиана», а также во 2-й вариации Чаконы *g moll* Пёрселла звучит особенно рельефно в первых партиях солистов. Здесь ритм *сарабанды* укрощает эмоциональную стихию скачка, наполняя музыку сдержанным драматизмом. В последнем образце ритм *сарабанды* вплетён в интонационно-хроматическую канву *passus duriusculus* (пример № 6). Утяжеляющий её аккордовый склад подчёркивает весомость, всеобщий характер эмоции величественной скорби<sup>9</sup>.

Пример № 6 Г. Пёрселл. Чакона *g moll*, 2-я вар.

The musical score for Example 6 is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Harpsichord, and Cello & D'Bass. The second system continues the same instrumentation. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. The first system shows a melodic line in the violins and a supporting accompaniment in the other instruments. The second system features a more complex texture with triplets and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo).

Приёмы перевода лексем в семантические фигуры часто свободно совмещаются. Горизонтальное сцепление и вертикальное сочетание лексем образуют сложносоставную семантическую фигуру с широким кругом значений.

В 5-й вариации Largo из Концерта *g moll* для скрипки, струнных и чембало А. Вивальди (пример № 7) возникает контрапункт энергетически подпитывающих друг друга, но асинхронных по ритму интонационного рисунка, мелодических слоёв: один преобразует фигуры *anabasis* и *catabasis* в фигурации (партия солиста), другой – формирует фигуру *lamento* (партия continuo). Результатом одновременного совмещения различных орнаментальных фигур становится смысловая полифония.

Изменчивой сущности мелодико-фигурационного тематизма соответствует ситуация, в которой происходит свёртывание и развёртывание семантической фигуры.

Пример № 7 А. Вивальди. Концерт *g moll* для скрипки, струнных и чембало, II ч., 5-я вар.

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I and Continuo. The second system continues the same instrumentation. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. The first system shows a melodic line in the violin and a supporting accompaniment in the continuo. The second system features a more complex texture with triplets and a dynamic marking of *f* (forte).

Так, в 8-й вариации Чаконы *F dur* для клавира или аналогичной вариации Чаконы «Короля Артура» Пёрселла интонация

*lamento* включена в верхний голос двухголосной линии и сопряжена с ритмокомплексом *сарабанды* в ритмическом уменьшении. Нетипичные для семантической фигуры подвижный темп и мажорный лад, совместно с секвентной мотивной периодичностью вовлекают рельефную семантическую фигуру в стихию движения, где угасают прямые значения скорби и актуализируется галантная лирика.

Однако в процессе интонационного развёртывания ситуация постоянно меняется. То семантическая фигура (синтез *lamento* и *сарабанды*) постепенно свёртывается в лексему *lamento*, то происходит разрушение пластической структуры *сарабанды* и «растворение» *lamento* в ритмически уменьшённых вдвое мелодических фигурациях, где остаётся лишь один голос. Интересно, что с возвращением ритмоформулы *сарабанды* на каденционном участке восстанавливаются её танцевально-пластические свойства, а лексема *lamento* вновь развёртывается в семантическую фигуру. Кроме того, в момент завершения вариации подключается «фигура героического жеста», которая воплощает эффект торжественного, величественного звучания<sup>10</sup>.

Процесс развёртывания лексемы в сложно организованную семантическую фигуру открывает партию солиста Largo из Концерта для скрипки, струнных и чембало *g moll* А. Вивальди (пример № 8).

Пример № 8 А. Вивальди. Концерт *g moll* для скрипки, струнных и чембало, Largo, 1-я вар.

Largo

Здесь горизонтальное сцепление однокоренных лексем *lamento* (т. 1) плавно переходит в семантическую фигуру, образованную синтезом *lamento* и *saltus duriusculus* (т. 2–3). Далее лексема *lamento* ритмически дробится и включается в контекст орнамента, образуя семантические фигуры (т. 5–7). Лексема *lamento* в конце тактов 5–6 партии continuo совместно с однокоренной лексемой в партии солиста создаёт семантическую фигуру. Условия её редукции (снятия повторяющихся и орнаментальных тонов) выявляют здесь скрытый вариант совмещённых фигур *saltus duriusculus* и *lamento* (*a – d, g – c*) в характерном дактилическом ритме половинной и четверти. Возникает эффект удвоения эмоционально-экспрессивного начала, заложенного в интонационной формуле.

В целом, наблюдения за семантическими процессами в контексте слабо индивидуализированного тематизма над-остинатного пласта бассо-остинатных жанров демонстрируют *постоянную закономерность перевода интонационной формулы в мелодическое развёртывание и общие формы движения*. Здесь участвуют типовые семантические ситуации: 1) адаптация лексем в контексте линейного орнаментального тематизма; 2) горизонтальное или вертикальное сочетание лексем; 3) синтез лексем ладомодальной и пластической этимологии; 4) модуляция одной из ситуаций в другую. При этом постоянными становятся процессы *свёртывания* семантической фигуры в лексему и, напротив, *развёртывания*. С одной стороны, названные процессы направлены на уточнение или конкретизацию образного строя и способствуют его индивидуализации. С другой, – демонстрируют эффект динамики процессуальности. Её содержательный акцент заключается в многообразии и глубине чувственно-эмоциональных переживаний, запечатлённых в инструментальных сочинениях барокко, образный мир которых характеризует смысловая полифония.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> См. об этом исследования автора [1–3].

<sup>2</sup> В отечественном музыкознании термины «семантическая фигура» (Е. Чигарёва), «интонационный стереотип» (М. Арановский), «лексема» (В. Холопова), «знак-интонация» (В. Медушевский), «семантема» (Г. Тараева) часто употребляются как синонимы. Вместе с тем, в разработках ЛМС функции «мигрирующей интонационной формулы» (Л. Шаймухаметова) – лексемы и семантические фигуры – не тождественны. Семантическая фигура – лексическая структура музыкального текста, способная накапливать вторичные значения и открытая к преобразованию под воздействием контекста с целью расширения смыслового диапазона. Лексема – её редуцированная словарная форма, «корень», который хранит в свёрнутом виде все грамматические формы и потенциальные значения (смысловые варианты), реализуемые в том или ином контексте.

<sup>3</sup> Поскольку в статье рассматривается только над-остинатный пласт, его название не упоминается в заголовках примеров.

<sup>4</sup> Названные процессы изучены в трудах Л. Шаймухаметовой. См., к примеру, «Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления» [8].

<sup>5</sup> Здесь интонация фанфары звучит в условиях многосоставного тематизма партий двух скрипок и гармонического сопровождения (вторая строка названного примера).

<sup>6</sup> В разработках ЛМС переносные значения лексических единиц инструментального «словаря» связаны с формированием «знаков-образов» инстру-

ментов в тематизме различных эпох. См., к примеру: Гордеева Е. «Клавирные тексты И. С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста» [5].

<sup>7</sup> Здесь верхний тематический пласт включает в себя два функционально противоположных слоя: верхний выполняет роль *solo*, средний – партии *continuo*. Последняя является составной частью двухголосной структуры, нижний слой которой проводит *basso ostinato*.

<sup>8</sup> В. Медушевский выражение эмоции отчаяния в музыке объясняет взаимодействием резких интонационных движений (скачков) и печальных красок (минорного лада) [6].

<sup>9</sup> В обогащении круга значений семантической фигуры велика роль контекста. В 14-й минорной вариации Чаконы «Короля Артура» сплав интонации *lamento* с ритмоструктурой *сарабанды* приближен к хоралу, что рождает эффект массивности величаво-горделивого танца. Противоположные значения этого типичного для чаконы ритмоинтонационного «комплекса» формируются в 5-й вариации Чаконы *C dur* Пёрселла. Мажорный колорит и мотивная периодичность имитационных переключек солирующих партий усиливают эффект танцевальной моторики, а торжественная пышность *сарабанды* отражает внешние стороны светской культуры, в частности, придворного балета.

<sup>10</sup> Эта интонация описана Э. Бюкеном как «романская героическая поза» в книге «Героический стиль в опере» [4].

## LITERATURA

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфа: Гилем, 2013. 304 с.

2. Алексеева И. В. Орнаментальные структуры в тематизме сочинений западноевропейского барокко для солирующей скрипки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 215–220.

3. Алексеева И. В. Фигурационно-мелодический тематизм бассо-остинатных жанров как текстовой и художественный феномен (на примере органной музыки барокко) // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 48–57.

4. Бюкен Э. Героический стиль в опере. М.: Музгиз. – 1936. 183 с.

5. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, Deutschland, 2014. 224 с.

6. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.

7. Ситдикова Ф. Б. Функции скрипки в партитурной нотации ансамблевых жанров барокко // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 152–157.

8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 18–26.

9. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа, 1998. 68 с.

10. Широкова В. О. О прототипах метрической организации тематизма *concerto grosso* в музыке барокко // Ритм и форма: сб. науч. тр. / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2002. С. 58–97.

## REFERENCES

1. Alekseyeva I. V. *Basso-ostinato i yego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko* [The Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music]. Ufa: Gilem, 2013. 304 c.
2. Alekseyeva I. V. Ornamental'nye struktury v tematizme sochineniy zapadnoevropeyskogo barokko dlya soliruyushchey skripki [Structures of Embellishment in the Thematism of Western European Baroque Musical Compositions for Solo Violin]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1 (12), pp. 215–220.
3. Alekseyeva I. V. Figuratsionno-melodicheskiy tematizm basso-ostinatnykh zhanrov kak tekstovoy i khudozhestvennyy fenomen (na primere organnoy muzyki barokko) [The Embellished Melodic Thematicism of the Genres of Basso Ostinato as a Textual and Artistic Phenomenon (on the Example of Baroque Organ Music)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, No. 2 (3), pp. 48–57.
4. Byuken E. *Geroicheskiy stil' v opere* [Bücken E. The Heroic Style in Opera]. Moscow: Muzgiz, 1936. 183 p.
5. Gordeyeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Texts of J. S. Bach's Clavier Music. The Practice of Musicmaking of the Baroque Era and its Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, Deutschland, 2014. 224 p.
6. Medushevsky V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the Laws and Means of the Artistic Influence of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1976. 254 p.
7. Sitdikova F. B. Funktsii skripki v partiturnoy notatsii ansamblevykh zhanrov barokko [The Functions of the Violin in the Musical Score Notation of the Ensemble Genres of the Baroque Period]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2, pp. 18–26.
8. Shaymukhametova L. N. Migriruyushchaya intonatsionnaya formula kak fenomen muzykal'nogo myshleniya [The Migrating Intonation Formula as a Phenomenon of Musical Thought]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2 (7), pp. 18–26.
9. Shaymukhametova L. N., Selivanets N. G. *Semanticheskie protsessy v tematizme sonat D. Skarlatti* [The Semantic Processes in the Thematicism of the Sonatas by Domenico Scarlatti]. Ufa, 1998. 68 p.
10. Shirokova V. O. O prototipakh metricheskoy organizatsii tematizma concherto grosso v muzyke barokko [Concerning the Prototypes of Metric Organization of the Thematicism of the Concerto Grosso in Baroque Music]. *Ritm i forma: sb. nauch. tr.* [Rhythm and Form: Collection of Scholarly Articles]. St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. St. Petersburg, 2002, pp. 58–97.

**Семантические процессы в орнаментальном тематизме  
инструментальных сочинений барокко  
(на примере бассо-остинатных жанров)**

Статья содержит результаты исследования смысловой организации орнаментального (верхнего) тематического пласта бассо-остинатных жанров малоизученной и практически не исполняемой инструментальной музыки конца XVI – начала XVIII века. Фигурационно-мелодический тематизм бассо-остинатных жанров рассматривается как автономный текстовой пласт. С позиций семиотического подхода исследуется феномен смысловых и структурных модификаций интонационной лексики, наполняющей тематизм верхнего тематического пласта. Показаны процессы смыслопорождения текста: адаптация лексем в контексте линейного тематизма; горизонтальное и вертикальное взаимодействие лексем; синтез лексем ладомодальной и пластической этимологии, свёртывание семантической фигуры в лексему и обратный процесс развёртывания. Выявлены универсальные закономерности «семантизации» и «десемантизации» лексем в процессе её перевода в семантическую фигуру. Автор приходит к выводам об индивидуализации орнаментального тематизма инструментальных сочинений барокко, образный мир которых характеризует смысловая полифония. Через исследование межтекстовых и внутритекстовых семантических процессов внутри верхнего тематического пласта бассо-остинато рассматривается процесс формирования инструментального тематизма западноевропейского барокко.

**Ключевые слова:** интонационная лексика, музыкальная лексема, семантическая фигура, орнаментальный тематизм, инструментальная музыка западноевропейского барокко, бассо-остинатные жанры



**Semantic Processes in the Embellishment Thematicism  
of Baroque Instrumental Compositions  
(on the Example of Basso-Ostinato Genres)**

The article presents the results of research of the semantic organization of the embellishment (upper) thematic stratum in basso-ostinato genres in the seldom researched and virtually unperformed instrumental music of the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> century. The figured-melodic thematicism of the basso-ostinato genres is examined as an autonomous textual stratum. The phenomenon of semantic and structural modifications of intonation-based vocabulary permeating the thematicism of the upper thematic stratum is studied from the positions of a semiotic approach. The processes generation of meaning of the text are shown: adaptation of the lexemes in the context of linear thematicism; the horizontal and vertical interaction of the lexemes; the synthesis of the lexemes of the scalar-modal and plastic etymology: the folding of the semantic figure into a lexeme and the reverse process of unfolding. The universal laws of the “semantization” and “desemantization” of the lexeme are revealed during the process of its transfer into the semantic figure. The author comes to the conclusion of the individualization of the embellishment thematicism in Baroque instrumental compositions, the image-bearing world of which is characterized by a notional polyphony. Study of the intertextual and innertextual semantic processes within the upper thematic stratum of the basso-ostinato reveals the process of formation of instrumental thematicism in Western European Baroque Music.

**Keywords:** intonation-based vocabulary, musical lexeme, semantic figure, ornamental thematicism, Western European Baroque instrumental music, basso-ostinato genres

**Алексеева Ирина Васильевна**

ORCID ID: 0000-0002-6344-1706

доктор искусствоведения, профессор,  
научный сотрудник

Лаборатории музыкальной семантики,  
заведующая кафедрой теории музыки

*E-mail: alexeevaiv@mail.ru*

Уфимская государственная академия  
искусств им. Загира Исмагилова

Уфа 450008, Российская Федерация

**Irina V. Alexeyeva**

ORCID ID: 0000-0002-6344-1706

Dr. Sci. (Arts), Professor,  
Research assistant of the Laboratory  
for Musical Semantics,

Head of the Music Theory Department

*E-mail: alexeevaiv@mail.ru*

Ufinskaya gosudarstvennaya akademiya  
iskusstv im. Zagira Ismagilova

Ufa State Academy of Arts named after Zagir  
Ismagilov

Ufa 450008, Russian Federation





Е. Г. ОКУНЕВА

Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова



УДК 784.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.024-032

## ТРИЛОГИЯ Б. НИЛЬСОНА «BRIEF AN GÖSTA OSWALD» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ АВАНГАРДА 1950–1960-х годов

В пространстве авангардной музыки 1950–1960-х годов фигура шведского композитора Бу Нильсона привлекает своей неординарностью и неоднозначностью. «Гением из Мальмбергета» назвали критики юного музыканта, чей дебют, состоявшийся в 1956 году в Кёльне, произвел настоящую сенсацию. Две короткие пьесы для флейты, бас-кларнета, фортепиано и ударных, прозвучавшие в серии концертов «Musik der Zeit», поразили слушателей. Написанные, по словам автора, в сериальной технике, они обладали такими выразительными качествами, которые сериальная музыка в своей увлечённости тотальной организацией материала и различными интеллектуальными операциями, казалось, совсем утратила. «Хрупкая чувствительность, подобные паутиной конструкции вместили моменты внезапной красоты, драматизма и летучей агрессии», – так охарактеризовал музыку Нильсона Гуннар Валькаре [12, с. 13].

Своеобразие творческого облика молодого шведа обусловили многие факторы, которые впоследствии сыграли немаловажную роль в становлении его поистине триумфального успеха. Живя на самом севере Швеции, за Полярным кругом, не имея академического музыкального образования и полагаясь лишь на собственную музыкальную интуицию, Нильсон создавал музыку, в которой чутко улавливались новейшие музыкальные тенденции и воплощался сам «дух времени». И хотя впоследствии композитор признался в том, что в немалой степени мистифицировал свои сериальные опусы<sup>1</sup>, чем вполне заслуженно снискал славу *enfant terrible* шведской музыки, его произведения от этих откровений, как кажется, только выиграли, став ещё более загадочными и непостижимыми в глазах музыкальной общественности.

Пик творческого взлёта Нильсона пришёлся на конец 1950-х – начало 1960-х годов, период активных экспериментов во всех областях музыкального искусства. Достаточно существенным и глобальным преобразованием в это время подверглась сфера вокальной музыки. Отказ от тональной гармонии, равномерной темперации, широкий интерес к тембру стимулировали поиск новых способов звукоизвлечения и привели к пересмотру прежней системы взаимоотношения слова и музыки, обозначив качественно новый этап в развитии вокального искусства.

Собственно, основные направления художественных исканий в этой области были заданы ещё в первой трети XX века. Одно из них касалось форм интеграции речи и пения. Провозвестником нового искусства выступил, как известно, цикл Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» (1913), вокальная партия которого (знаменитая *Sprechstimme*) балансировала между декламацией и пением. Это сочинение, справедливо названное Игорем Стравинским «солнечным сплетением, солью музыки начала XX века» [4, с. 107], оказалось кроме того вместилищем новых художественных, структурных, инструментальных, театральных и языковых идей. Новаторские достижения «Лунного Пьеро» получили дальнейшее развитие в творчестве Владимира Фогеля, Ханса Эйслера, Пьера Булеза и многих других музыкантов<sup>2</sup>.

Иной вектор развития был стимулирован экспериментами дадаистов, развивших фонетическую поэзию, основанную на отказе от языковой семантики. Хуго Балль, создатель так называемого звукового стихотворения (*Lautgedicht*), относился к языку как формальному звуковому материалу. Его стихи состояли



из выдуманных слов, соединявшихся со слогами и фонемами в общую звуково-ритмическую конструкцию. Этот опыт получил своеобразное преломление в творчестве композиторов-сериалистов. Серийное упорядочивание различных параметров музыкального языка (высоты, длительности, динамики и тембра) привело к осознанию того, что фонетическому анализу может быть подвержен и сам текст вокальной музыки, что изначально слитые воедино смысл и звучание слова можно обособить, сконцентрировавшись лишь на материальной структуре. В 1950-е годы появился целый ряд вокальных произведений, в которых фонетические свойства текста рассматривались как композиционный элемент. Принцип работы был общим и основывался на том, что текст расчленялся на звуковые части (фонемы) и разрабатывался в дальнейшем как полноправный музыкальный материал. Вершиной этого направления стала знаменитая кантата Луиджи Ноно «Il canto sospeso» («Прерванная песнь», 1956)<sup>3</sup>. Дальнейшие разработки вели к использованию электроники. В «Gesang der Jünglinge» («Песне юношей») Карлхайнца Штокхаузена градации языковой ясности выступили средством артикуляции музыкальной формы.

Таким образом, в 1950–1960-е годы композиторами разрабатывались новые возможности и пути развития вокальной музыки: речевое пение, фонетический анализ текста, сочинение нового несемантического языка, эксперименты с инструментальным составом и проч.

Как в зеркале, в музыке Нильсона запечатлелись многие художественные завоевания авангарда. Одним из наиболее известных и значительных сочинений молодого шведа стала трилогия «Brief an Gösta Oswald» («Письмо к Йёста Освальду»). Она вызвала неоднозначные оценки критиков и оказалась, по мнению многих западных исследователей, поворотным пунктом в творчестве композитора. Трилогия представляет собой цикл из трёх кантат: «Mädchen-totenlieder» («Песни умершей девушки», 1958), «En irrande son» («Странствующий сын», 1959), «Och visaren i hans ögon vreds långsamt tillbaka» («И взгляд её был обращён назад», 1959).

В основу каждой части были положены тексты современного поэта и писателя Йёста Освальда (Gösta Oswald, 1926–1950), яркого представителя шведского модернизма. Зарубежные музыковеды не раз обращали внимание на общность творческих натур Нильсона и Освальда и объясняли интерес композитора «избирательным средством» (см.: [6; 10]). Действительно, между ними можно обнаружить немало общих черт, как биографического, так и общехудожественного толка<sup>4</sup>. Всё же поэта и композитора в первую очередь сближают интеллектуализм и элитарность.

Текст и названия кантат были заимствованы из романа Освальда «Рондо». Они демонстрируют типичную для шведского писателя технику аллюзий, основанную на ассоциативной контаминации. Так, заголовок «Mädchen-totenlieder» отсылает одновременно к двум известным сочинениям — песне Франца Шуберта «Der Tod und das Mädchen» («Смерть и девушка») и вокальному циклу Густава Малера «Kindertotenlieder» («Песни об умерших детях»). В названии второй кантаты «En irrande son» («Странствующий сын») переплелись наименования двух изображений известного голландского художника Иеронима Босха «Den förlorade sonen» («Блудный сын») и «Den irrande dårren» (букв. «Странствующий глупец», более известно у нас под именем «Странник»). Картина «Блудный сын» принадлежит позднему периоду творчества Босха и является своеобразной вариацией «Странника», размещённого на внешних створках знаменитого триптиха «Hövägnen» («Воз сена»)<sup>5</sup>. На обоих изображениях представлен усталый и оборванный путник с плетёным коробом за спиной. Детали пейзажа служат аллегориями опасностей и искушений, подстерегающих пилигрима на жизненном пути.

В тексте «En irrande son» имеются также отсылки к вокальному циклу Шуберта «Winterreise» («Зимний путь»). Фраза «han kastar en mager skugga över sanden till reskamrat» («она [луна] бросает бледную тень на песок своего спутника») есть аллюзия на слова первой песни цикла «Es zieht ein Mondenschatten als mein Gefährte mit» («лунная тень следует за мной, как спутник»).

Тексты, избранные Нильсоном для кантат, достаточно сложны. Основными их свойствами, помимо наполненности культурными аллюзиями, являются смысловая многозначность, ассоциативность, причудливость образов, нередко отсутствие логической связи между элементами, господство свободного стиха, отказ от пунктуации:

### Странствующий сын

ветер в вершинах деревьев  
 пронёсся и потонул в глубине  
 морская зыбь разлилась на бреге  
 между утром и ночью  
 между днём без тени  
 и глубоководными пространствами луны  
 она бросает бледную тень  
 на песок своего спутника  
 потерпи

### Песни умершей девушки

когда светает меж ветвей  
 когда ветвятся сучья  
 с их ниспадающими волосами  
 меня отводят к древу и говорят  
 мы дарим тебя смерти

когда ещё темно смерть простирает  
 с вершин свою руку увитую  
 кораллами с цветами едкими –  
 как взять её должна я

когда они мне и ветру дарят смерть  
 роятся шмели – в моих власах  
 сооружая улей для цветов колючих  
 и маленький дьявольский шмель  
 находит моё лоно и жалит меня нежно

и превращается в смертельную отраву  
 кровь моя  
 берёт смерть за руку меня

я отдаюсь всему

### И взгляд её был обращён назад

там стояла моя смерть с расколотым лбом и жизнь оборвалась<sup>7</sup>  
 разрушительные крылья наполнили, всё охватывая, саркофаг,  
 у окон стояла, чистая и холодная, смерть,  
 и из дымящегося трупа жизни сочилась моя боль, золотистая как мёд,  
 и из её расколотого черепа – весь мой обман

так свободно встретил я смерть

моя смерть была значительнее, чем смерть остальных –  
 глубже, окончательнее и бессмысленнее  
 на линиях ее лба не виднелось следов напряжённых раздумий

и взгляд её был обращён назад

я оставил под деревьями ветры  
 и смерть повела меня по стране добрых теней

где волосы распускаются подобно паутине  
 и вода оmyвает меня слезами, скользя в волосах,  
 – мой язык полная ложка зерна,  
 где груди вздымаются от ветров как гимны и растворяются в вине и мёде  
 – кто побуждает мою жажду  
 глоток моря освежает мои чресла и ветер освобождает их водой  
 и выводит меня из безумия  
 где глаза отрываются от своей улыбки и ногоплоднишки опускаются  
 – как будто бы не падая, но находят в жизни основу

трепеща я здесь ничего не ведаю  
 я отдаюсь всему

Огромное значение в освальдовском цикле имеет тема смерти. Её образ присутствует во всех текстах. Впрочем, сам композитор предостерегал от попыток рассматривать сочинения как их музыкальную интерпретацию. В частности, он утверждал: «Отправной точкой для *Mädchentotenlieder* ... никоим образом не была интерпретация текста, я не хотел действовать как какой-то своего рода музыкальный “пейзажист”. Я привык воспринимать музыку как автономный мир, в принципе недоступный для лингвистического анализа, непостижимый для мыслительных процессов произносимого слова – кроме того, абсурдный по своей цели, или, во всяком случае, чрезвычайно загадочный. Стихотворение, которое должно петь сопрано, помещено, следовательно, в совершенно абсурдный звучащий мир, который не может быть связан с каким-либо концептуальным образом смерти или сценой смерти» (цит. по: [7, с. 37]).

Вопреки этому высказыванию Нильсон всё же достаточно чуток к смысловой стороне текста. В некоторых случаях музыка выступает даже иллюстрацией его содержания. В «*Mädchentotenlieder*» сгущение и разряжение фактурной плотности нередко находится в прямой связи с текстом. Например, образ ветвящихся сучьев деревьев создаётся посредством обилия пуантилистических россыпей. Их плотные переплетения в музыкальной ткани и визуально, и на слух производят впечатление звуковой запутанности. Фраза «*och dessas fallande hår*» («с их ниспадающими волосами») сопровождается как в партии сопрано, так и у всего инструментального ансамбля нисходящими мелодическими линиями и аккордами. В «*En irrande son*» слова «*sköljer upp och sugs ned*» («ветер пронёсся в вершинах деревьев и потонул в глубине») иллюстрируются скачками из высокого в низкий регистр. Особенно тесная связь с текстом, его настроениями и образами возникает в заключительной кантате «*Och visaren...*».

Нильсон указывал также, что проанализировал тексты с фонетической точки зрения с целью «найти идеальное мелодико-рече-

вое движение для них» [7, с. 37]. Его друг, дирижёр Фрэнсис Трэвис, узнав, что тот собирается прибегнуть к декламации, посоветовал представить в кантатах «своего рода компендиум новейших способов интонирования», ориентируясь на «ясность и трезвость вокальной линии Веберна; сюрреализм “Молотка без мастера” Булеза; раздробленность и атомизацию “*Canto Sospeso*” Ноно» (цит. по: [12, с. 88]). Композитор прислушался к этому предложению, благодаря чему освальдовская техника аллюзий нашла своеобразный отклик в интертекстуальной ауре музыки. Действительно, многие инструментальные, вокальные, текстовые и иные аспекты «*Mädchentotenlieder*» и «*En irrande son*» апеллируют к указанным выше сочинениям. Особенно много параллелей возникает с «Молотком без мастера» Булеза. Прежде всего, об этом свидетельствует инструментарий. «*Mädchentotenlieder*» написана для сопрано, пикколо, альтовой флейты, челесты, ксилоримбы, вибратона, электронно усиленной гитары и мандолины, скрипки, альты, виолончели, контрабаса и разнообразных ударных инструментов. В «*En irrande son*» этот состав дополнен фортепиано и арфой, а сопрано заменено альтом. Важная роль в ансамбле отводится альтовой флейте, которая благодаря доминированию во вступлении к каждой кантате, по мнению исследователя А. Нильсон, «выступает в качестве “альтер эго” вокального голоса или его духовного зеркала» [7, с. 38]. С булезовским циклом освальдовскую трилогию роднит и поэтика смерти, и сами тексты, наполненные сюрреалистскими образами и видениями.

Вокальное письмо кантат также обнаруживает определённое сходство с «Молотком». Однако, в отличие от Булеза, Нильсон исходил, по собственному признанию, «из артикуляции и просодии текста» [12, с. 88]. Его вокальному стилю свойственны извилистость и невероятная подвижность мелодической линии, изобилующей широкими скачками, сочетание различных приёмов интонирования.

Преобладающим типом вокализации в «Mädchentotenlieder» является силлабическое пение. Распевов, за исключением форшлагов и трелей, почти не встречается. Группировка нот в вокальной партии, где одним ребром объединяются от 3-х до 5-ти тактов, свидетельствует, с одной стороны, о важности для Нильсона семантико-поэтической стороны текста, который членится на законченные смысловые цельности; с другой стороны, демонстрирует новую функцию голоса, его равноценность другим инструментам ансамбля. В «Mädchentotenlieder» также встречаются такие типы интонирования, как речь на фиксированной высоте, обозначаемая в партитуре штилем с крестиком вместо нотной головки (см., например, слова «en hand av koraller», пример № 1), и ритмизованная речитация, подразумевающая произнесение словесного текста на приблизительной высоте (штили без нот, пример № 2).

Пример № 1 Нильсон Б. «Mädchentotenlieder». Партия сопрано, т. 117–124

Пример № 2 «Mädchentotenlieder». Партия сопрано, т. 143–159

В «En irrande son» вырастает роль мелизматичности, распевов и вибрации. Некоторые фразы заканчиваются распевом согласных звуков (пример № 3). Речевое интонирование не используется. В этой кантате диалог альтавой флейты и голоса составля-

ет центр всего драматургического развития. Их звучание тесно переплетается и противопоставляется остальному музыкальному контексту. Они то контрапунктируют между собой, то выступают продолжением друг друга. Показательно, что кантата завершается вокализмом.

Пример № 3 «En irrande son». Партия альта, т. 19

Использование различных приёмов вокального интонирования обнаруживает определённую логику развития, проявляющуюся в отказе от высотно-континуальных звуков в самом конце «Mädchentotenlieder» и отказе от вербального значения в «En irrande son». Подобные методы и в том, и другом случае, как представляется, призваны отразить запечатлённый в текстах Освальда уход в инобытие, выступая символически смертию.

В последней части трилогии «Och visaren i hans ögon vreds långsamt tillbaka» Нильсон применяет все описанные типы интонирования. Роль тембрового начала здесь оказывается доминирующей. Кантата предназначена для солирующих сопрано, альта, женского хора, группы чтецов и оркестра. Композитор при этом стремится к стереофонизации музыкального пространства, достигаемой различными приёмами: с помощью микрофонных усилителей для духовых, струнных и хора, посредством расположения чтецов в различных углах концертного зала, разделением текста между разными группами голосов и т. п. Однако потрясающие по впечатлению звуковые эффекты, погружающие слушателя в ирреальную

музыкальную атмосферу, достигаются не только стереофоническим способом, но и благодаря фонетической разработке текста в партии хора. Способ работы обнаруживает при этом очевидное влияние техники вокального письма Л. Ноно.

Кантата «Och visaren...» изначально полагается на фонизм шведского языка<sup>8</sup>. Не случайно партитуре предшествует комментарий, поясняющий произношение гласных и согласных звуков и содержащий символы для их обозначения, а также фонетическое переложение освальдовского текста (текст записан при помощи фонетической азбуки).

Подобно Ноно, Нильсон разделяет в ряде случаев слова на слоги и фонемы, распределяя их между разными голосами хора, применяет к ним также приёмы ракоходного преобразования (как, например, в т. 146–147, см. пример № 4).

Пример № 4 «Och visaren i hans ögon vreds långsamt tillbaka».  
Партия хора, т. 145–147

При этом семантическая сторона текста не разрушается, поскольку ведущим выступает приём фонической «подсветки», когда фразы, звучащие в каком-либо одном голосе, расцветиваются гласными и согласными звуками других голосов хора. Благодаря этому возникает совершенно особая выразительность. Так же, как Ноно, Нильсону удаётся достичь музыкально-смыслового стереофонизма, заставить «звучать не столько прямые смыслы, сколько эмоциональные и поэтические обертоны слов» [1, с. 26].

Последняя кантата освальдовского цикла противопоставляет ажурной звукописи и хрупкости первых частей мощь, монументальность и масштабность<sup>9</sup>. Экспрессия высказывания здесь вы-

растает до пределов, граничащих с боковым порогом восприятия. Таково, по замыслу композитора, завершение, где каждый исполнитель (включая отдельные голоса хора и солистов) в течение 10 секунд свободно импровизирует в быстром темпе и с максимально возможной силой громкости. Динамики при этом проецируют различные граммафонные записи. Оркестр должен стать в этот момент, согласно Нильсону, «звуконепроницаемым». Всё тонет в шуме. И хотя подобное окончание станет типичным для последующих сочинений композитора («Scene I-III», «Entrée»), всё же есть большой соблазн трактовать этот всеобщий звуковой хаос в рамках данного сочинения концептуально, как образ разверзшейся бездны.

Освальдовский цикл, как упоминалось ранее, стал важной вехой в творчестве шведского композитора. Он демонстрирует постепенную стилистическую переориентацию Нильсона. Если в первых двух кантатах композитор следует по пути продолжения веберновско-булезовской традиции<sup>10</sup>, то в последней части, несмотря на связи с вокальным письмом Ноно, происходит отказ от античувственной эстетики и рафинированной утонченности сериализма.

Трилогия «Brief an Gösta Oswald» – одно из самых волнующих, захватывающих и интереснейших вокальных сочинений, созданных в 1950–1960-е годы. Представляя некое интертекстуальное пространство, аккумулирующее в себе художественные искания авангарда, оно одновременно является и классическим образцом данного периода, и вместе с тем несёт печать неповторимой нильсоновской индивидуальности.

## PRIMEЧANIA

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [3].

<sup>2</sup> О творческих откликах на сочинение Шёнберга см. обстоятельное исследование Ольги Кристалюк [2], в котором, в частности, проводится сравнительный анализ «Лунного Пьеро» с «Молотком без мастера» Пьера Булеза, «Строфами» Кшиштофа Пендерецкого и вокальным циклом Эдисона Денисова «Жизнь в красном цвете».

<sup>3</sup> Примерами фонетического анализа могут служить вокальные сочинения Маурисио Кагеля («Anagrama», 1957), Лучано Берлио («Thema – Ommagio a Joaze», 1958), Дитера Шнебеля («Geistlichen Lied», 1956).

<sup>4</sup> Литературный дебют Йёста Освальда, подобно нильсоновскому, состоялся довольно рано, когда поэту едва исполнилось 19 лет. Первый сборник его стихов «Den andaktsfulle visslaren» («Благоговейное насвистывание») получил одобрительные отзывы критиков. За довольно короткую жизнь Освальд стал автором нескольких крупных романов: «En privatmans vedermödor» («Трудности частного человека»), «Christinamödor» («Трудности Кристины»), «Christinalegender» («Легенды Кристины»), «Rondo» («Рондо»). Помимо литературного таланта, Освальд был чрезвычайно одарён музыкально. Он занимался композицией у Эрланда фон Коха и в 19 лет написал симфонию. Любовь к музыке он пронёс через всё своё литературное творчество. В частности, многие его сочинения наполнены многочисленными отсылками к музыкальным произведениям и аллюзиями на музыкальные формы. Особенно ими изобилует последняя книга писателя – «Рондо» [9], которую часто характеризуют как роман «об утрате, об отчуждённости в мире, о стремлении к смерти и смерти» [7, с. 36]. Потрясающая эрудиция Освальда обусловила обширный культурный контекст его романов. Книги писателя обращены в первую очередь к интеллектуальному читателю, способному выявить и соотнести все заложенные в тексте литературные и музыкальные аллюзии.

<sup>5</sup> Шведские исследователи полагают, что в структуре романа «Рондо», помимо связей с музыкальной формой, прослеживаются вполне отчётливые параллели с упомянутым триптихом Босха. В книге пять частей. Крайние части А («En i grande son») и Е («Panvåkten») соответствуют внешним створкам триптиха, на которых изображена картина «Странник». Части В («5»), С («Passagerare») и D («Hadesfärd») соотносимы со внутренними створками, воспроизводящими три сцены – «Рай», «Воз сена» и «Ад». Более подробно см. об этом в исследовании Биргитты Хольм: [5].

<sup>6</sup> Перевод текстов выполнен автором статьи.

<sup>7</sup> Эти строки во многом воспринимаются теперь как пророческие, в них запечатлено предчувствие грядущей смерти поэта. В 1950 году, купаясь на Готландском побережье, Освальд попал в водоворот и утонул.

<sup>8</sup> В предисловии композитор требует исполнения сочинения на языке оригинала.

<sup>9</sup> Звуковая изысканность «Mädchentotenlieder» была столь велика, что после исполнения кантаты в Дармштадте в 1958 году Нильсона упрекнули в «декоративной поверхностности» [11, с. 74].

<sup>10</sup> «Mädchentotenlieder» представляет собой апогей нильсоновского так называемого сериального периода. В отличие от последующих частей, партитура содержит специфические приметы музыкального рационализма, служащие целям сознательной мистификации. К таковым относится, например, числовое обозначение динамики. Громкостная шкала охватывает уровни от *pppp* до *ffff*, фиксируемые целыми числами. При этом в предисловии к партитуре композитор замечает, что все градации должны отчётливо различаться. Дробными числами Нильсон обозначает переходное качество динамики, то есть десятые соответствуют «степени выделения». Ритмику, усложнённую за счёт постоянного использования неравномерного деления длительностей, композитор также записывает в виде числовой дроби.

## LITERATURA

1. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. За-рубежная музыка: очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 11–57.

2. Кристалюк О. А. Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга: автореф. дис. ... канд. искусствования. М., 2004. 29 с.

3. Окунева Е. Г. Композитор-авангардист Бу Нильсон: забытый «гений из Мальмбергета» // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 200–204.

4. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.

5. Holm B. Gösta Oswald: hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet. Stockholm: Bonnier, 1969. 392 s.

6. Laaban I. Bo Nilssons Scener // Nutida Musik 13. 1964–1965. № 1. S. 2–6.

7. Nilsson A. Om Gösta Oswalds författarskap och Bo Nilssons Brief an Gösta Oswald // Nutida Musik 33. 1986–1987. № 3. S. 35–41.

8. Nilsson B. Collage från stendammets stad // *Ord och Bild* 70. 1961. S. 384–387.
9. Oswald G. *Skifter II: En privatmans vedermödor*. Rondo. Stockholm: Atlantis, 2000. 337 s.
10. Rying M. Det finns saker och ting som man inte talar om // *Nutida Musik* 16. 1972–1973. № 3. S. 34–36.
11. Valkare G. Brief an Gösta Oswald, Drei Szenen, Stunde eines Blocks // *Nutida Musik* 37. 1994. № 2. S. 74–75.
12. Valkare G. Bo Nilsson. Stockholm: Atlantis, 2010. 232 s.

## REFERENCES

1. Kirillina L. V. Luidzhi Nono [Luigi Nono]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty. Vyp. 2.* [The 20th Century. Music from Outside Russia. Essays and Documents. Issue 2]. Moscow: Muzyka Press, 1995, pp. 11–57.
2. Krishtaliuk O. A. *Khudozhestvennye funktsii kul'turnykh paradigmy v «Lunom P'ero» A. Shenberga: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Artistic Functions of Cultural Paradigms in Schoenberg's "Pierrot Lunaire": Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 29 p.
3. Okuneva E. G. Kompozitor-avangardist Bu Nil'son: zabytyi «genii iz Mal'mbergeta» [Composer-Avant-Gardist Bo Nilsson: The Forgotten "Genius from Malmberget"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2 (9), pp. 200–204.
4. Stravinskii I. F. *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 416 p.
5. Holm B. *Gösta Oswald: hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet*. Stockholm: Bonnier, 1969. 392 p.
6. Laaban I. Bo Nilssons Scener. *Nutida Musik* 13, 1964–1965, No. 1, pp. 2–6.
7. Nilsson A. Om Gösta Oswalds författarskap och Bo Nilssons Brief an Gösta Oswald. *Nutida Musik* 33, 1986–1987, No. 3, pp. 35–41.
8. Nilsson B. Collage från stendammets stad. *Ord och Bild* 70, 1961, pp. 384–387.
9. Oswald G. *Skifter II: En privatmans vedermödor*. Rondo. Stockholm: Atlantis, 2000. 337 p.
10. Rying M. Det finns saker och ting som man inte talar om. *Nutida Musik* 16, 1972–1973, No. 3, pp. 34–36.
11. Valkare G. Brief an Gösta Oswald, Drei Szenen, Stunde eines Blocks. *Nutida Musik* 37, 1994, No. 2, pp. 74–75.
12. Valkare G. *Bo Nilsson*. Stockholm: Atlantis, 2010. 232 p.

### Трилогия Б. Нильсона «Brief an Gösta Oswald» в контексте художественных исканий авангарда 1950–1960-х годов

В статье рассматривается одно из лучших вокальных сочинений шведского композитора-авангардиста Бу Нильсона – трилогия «Brief an Gösta Oswald». Автор анализирует тексты Йёста Освальда, а также тип вокального письма, проводя параллели с «Le Marteau sans maître» Пьера Булеза и «Il canto sospeso» Луиджи Ноно.

Основными свойствами текстов являются ассоциативность, смысловая многозначность, господство свободного стиха, отказ от пунктуации. Уже названия выявляют типичную для Освальда технику аллюзий, основанную на ассоциативной контаминации. Для Нильсона в равной степени оказываются важны как семантико-поэтическая сторона текста, так и фонизм шведского языка.

Вокальный стиль демонстрирует многообразие способов интонирования: силлабическое пение, мелизматика, вибрация, речевые звуки на фиксированной и нефиксированной высоте. Отказ от высотно-континуального звучания и вербального значения в завершении «Mädchentotenlieder» и «En irrande son» автор статьи интерпретирует в символическом ключе как метафору смерти. С булезовским циклом трилогию роднят инструментарий (важная роль альтовой флейты), рафинированность звукового колорита, стиль вокального письма, поэтика смерти, наконец, тексты, наполненные сюрреалистскими образами и видениями. В кантате «Och visaren i hans...» Нильсон прибегает к методам фонетического анализа, и способ работы обнаруживает влияние вокальной техники Ноно. Опираясь на приём фонической «подсветки» и не разрушая семантического уровня текста, композитор достигает особого музыкально-смыслового стереофонизма.

**Ключевые слова:** Бу Нильсон, музыкальный авангард, шведская музыка, современная вокальная музыка, «Brief an Gösta Oswald» Бу Нильсона

**Bo Nilsson's Trilogy "Brief an Gösta Oswald"**  
**in the Context of the Artistic Search of the Avant-garde of the 1950s and 1960s**

The article examines one of the best vocal compositions of Swedish avant-garde composer Bo Nilsson – the trilogy "Brief an Gösta Oswald." The author analyzes the texts of Gösta Oswald, as well as the type of vocal writing, bringing in parallels between this composition and such works and Pierre Boulez's "Le Marteau sans maître" and Luigi Nono's "Il canto sospeso."

The main traits of the texts are associativity, semantic ambiguity, predominance of free verse and absence of punctuation. Already the very titles reveal the technique of allusions, typical for Oswald, based on associative contamination. For Nilsson both the semantic-poetic side of the text and the phonic qualities of the Swedish language turn out to be equally important.

The vocal style demonstrates the diversity of means of intonating: syllabic singing, melismatics, vibration, speech-like sounds on fixed and not-fixed pitches. The rejection of sound within the pitch continuum and verbal meaning at the conclusion of "Mädchentotenlieder" and "En irrande son" is interpreted by the author of the article in symbolic light as the metaphor of death. The trilogy is comparable to Boulez's cycle by its instrumentation (the significant role of the alto flute), the finesse of the sound color, the style of vocal writing, the poetics of death and, finally, texts permeated with surrealist images and visions. In his cantata "Och visaren i hans..." Nilsson makes use of methods of phonetic analysis, and the method of work reveals the influence of the vocal technique of Nono. Basing himself on the technique of phonic "highlighting" and without destroying the semantic level of the text, the composer achieves a special kind of musical-semantic stereophonism.

**Keywords:** Bo Nilsson, musical avant-garde, Swedish music, contemporary vocal music, Bo Nilsson's "Brief an Gösta Oswald"

**Окунева Екатерина Гурьевна**

ORCID ID: 0000-0001-5253-8863

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
и композиции

*E-mail: okunevaeg@yandex.ru*

Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова  
Петрозаводск 185031, Российская Федерация

**Ekaterina G. Okuneva**

ORCID ID: 0000-0001-5253-8863

PhD (Arts),  
Associate Professor of the Department  
of Music Theory and Composition

*E-mail: okunevaeg@yandex.ru*

Petrozavodskaya gosudarstvennaya  
konservatoriya im. A. K. Glazunova  
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory  
Petrozavodsk 185031, Russian Federation





К. А. ШАЛЬКОВА

*Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 785.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.033-039

## ФЕНОМЕН «НЕВЕРБАЛЬНОЙ» МОЛИТВЫ В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

«Невербальная» молитва – именно так возможно охарактеризовать ряд инструментальных сочинений композитора Софии Губайдулиной. Однако следует подчеркнуть, что данное предположение – лишь поиск нового понимания, осмысления и изучения музыки автора. Начиная с 1970-х и вплоть до 1990-х годов композитор осуществляла замыслы духовного порядка исключительно в инструментальных жанрах<sup>1</sup>. Создание литургического цикла – по сути «инструментальной мессы» – предопределило основную концепцию творчества Губайдулиной как концепцию христианской трагедии<sup>2</sup>. Ориентируясь на фрагментарное воссоздание канонических ситуаций, композитор своеобразно претворяет литургическую специфику. Особенностью этих произведений являются «интенции к христианским догматам, отражающим основную суть взаимоотношений человека и Бога, и к библейским сюжетам, конкретизированным в названиях» [14, с. 1]. Более того, через создание инструментальных сочинений духовного порядка в творчестве Софии Губайдулиной происходит кристаллизация собственного стиля выражения религиозно-сакрального содержания. Опирающиеся на библейский постулат – постулат веры, музыкальный язык сочинений при наличии общих стилевых признаков выступает как индивидуально-авторский канон «говoreния» (термин автора) на религиозные темы.

Предварительно разясним некоторые основные понятия, касающиеся точек пересечения сущностных проявлений молитвы. Влияние молитвенного дискурса на русскую культуру – практически не исследованная об-

ласть национальной культуры, в отличие от исповеди и проповеди в их христианском понимании и художественном преломлении, которые привлекали внимание исследователей. Молитва воспринималась как естественное явление, разлитое в ментальном пространстве. «Определяющая черта молитвенного дискурса, – уточняет Э. Афанасьева, – заключается в установке молящегося (трансцендентной или имманентной) на духовное преобразование окружающего мира в процессе богообщения» [1, с. 33]. Сущность молитвы и религиозного искусства в целом определяет В. Розанов: «Молитва есть сердце религии .... Она (Молитва) – лична, порывиста; пылает, а не теплится... Молитва и молитвенность ранее всех “вер”: и веры, собственно, сложились из этого основного молитвенного настроения; из этой почти бессловесной музыки души человеческой» [8, с. 153].

Исследуя особенности таинства молитвы, Епископ Феофан выделяет три её степени в зависимости от стадии духовного совершенства человека. Первая степень – молитва телесная, выражающаяся в чтении, поклонах, стоянии. Вторая степень – когда духовное и телесное начала во время богообщения взаимодополняют друг друга, тогда молитва становится внимательной: «внимание срастворяется со словом писанным и говорит как своё» [11, с. 242], происходит личное переживание соборного таинства в момент сопричастного отношения к каноническому тексту. Третья степень – молитва чувства (без слов, поклонов и размышлений), в процессе которой возможно преодоление телесности. Следовательно, в

религиозной практике вербальный способ молитвословия сосуществует с невербальным. Духовное совершенство достигается в трезвении сердца, и на его пути стоит неминуемо безмолвие, духовная молитва.

Идея безмолвного служения Богу была разработана исихастами<sup>3</sup> в XIV в. Характерно, что и для невербального состояния богообщения определена особая система молитвенной «диалектики». Пиком духовного прозрения у исихастов признаётся озарение: в процессе умного молитвенного делания возможно постижение того таинственного света, которым просиял Иисус при Преображении (Мф.: 17, 2; М.: 9, 3; Лк.: 9, 29). Разлитый молитвенный свет – знак соприкосновения души с Божественной энергией. «Откровение, развивающееся внутри человека» (И. Гёте) постепенно становится ведущей сферой *музыкальной медитации*. Медитативность как свойство музыкального мышления может быть охарактеризована через понятие внутренней речи, которая есть «речь не только без произнесённых слов, но и в значительной степени освобождённая от их “промысливания” – речь “чистых смыслов”» [2, с. 30].

Уже совершенно иными *свойствами художественного мышления* пронизаны сочинения ряда авторов (А. Н. Скрябина, Г. Малера, Ч. Айвза, А. Брукнера), чья созерцательно-интеллектуальная лирика представляет собой *специфический тип объективной образности*, который может быть рассмотрен как один из предшественников музыкальной медитативности второй половины XX века. В начале XX столетия понятие музыкальной медитации часто сближается с понятием статической композиции, а воплощения этого состояния отражает специфическую погружённость, статику, особую содержательную «пустотность». Качественно иной тип медитативности формируется в музыкальном искусстве, начиная с 1970-х годов. Многие начинают осмысливать медитативность, «как особую культуру мышления, несводимую к языковому, географическим и историческим полюсам и соединившую в себе европейскую

интроверсию и древнюю духовно-психическую практику Востока» [5, с. 46].

По мнению ряда исследователей, воздействие медитативности на музыкальное искусство спровоцировало изменения и в жанровой картине XX–XXI вв. Новая жанровая ситуация зафиксирована в многочисленных примерах обращения композиторов к определённым типам образности, воплощённых в интроспективно-монологических жанрах. Среди них – элегия, монолог, размышление, воспоминание, медитация, постлюдия, хорал и др. Напомним медитации О. Мессиана, И. Вышнеградского, Б. Тищенко, Э. Денисова. У Губайдулиной медитация в чистом виде представлена в «Meditation» (Размышление на хорал И. С. Баха «И вот я перед тронном твоим») для клавесина и струнного квинтета, 1993). «Как правило, – уточняет Кузнецова, – они тяготеют к метафизически “рассредоточенным” жанрам, часто – со слабо структурированной внутренней организацией, с широко трактованной одночастностью или циклу с пассивно-рассредоточенной драматургической логикой» [5, с. 50]. Происхождение перечисленных жанров связано с определённой композиционной функцией – введения, заключения, переключения, отстранения. «Такая исторически сложившаяся “семантика слабого времени” [выражение О. В. Соколова. – К. Шалькова], характерная для указанных жанров, способствовала их органичной адаптации в условиях медитативности; ведь композиции подобного рода, как правило, тоже воспроизводят “слабое время” в содержательно-действенном смысле» [там же].

«Образная монологичность часто становится следствием строгого отбора выразительных средств: монотематизма, однородной художественной лексики, привлечения таких приёмов развития, как остигатность, повторность, вариантность, секвентность их комбинаций. В итоге усиливается суггестия подобных сочинений: внутренняя сила, концентрация, глубина погруженности в одно состояние делают слушателя причастным к происходящему, поглощённым им», – отме-

чает М. Кузнецова [5, с. 55].

Ярким примером реализации указанных выше свойств музыкальной медитативности может служить «Introitus»<sup>4</sup> Софии Губайдуллиной – одночастный концерт для фортепиано и камерного оркестра, инструментальный концерт сакрального типа, отражающий важный смысловой аспект молитвенной практики в музыке *без слова*. Название сжато формулирует основной замысел, определяет главные особенности сочинения: молитвенный склад тем и их недейственное развёртывание в процессе развития музыкального материала («Introitus» в католической службе составляет вступительную часть мессы). Отсюда «непатетическая, созерцательно лирическая» его суть [12, с. 190]. Не цитируя литургические напевы, прибегнув к инструментальному, а не вокальному составу, не воспользовавшись ни единым словом из мессы (кроме заглавия), Губайдулина удивительно гармонично воплощает молитвенное чувство – отрешённость от суетности, сосредоточенность, ощущение чистоты. Звуки темы фортепиано окутаны пеленой обертонов, будто они звучат в условиях акустики храма – отражаются от стен и арок. Темп «Introitus» медленный, произведение не содержит мощных динамических кульминаций, столь характерных для монументальных форм композитора, придающих её музыке внушительную силу воздействия. «Двадцатиминутное звучание негромкого “Introitus” незаметно, невидимо действует на слушателя, словно это своего рода медитация, но не восточная, а западная», – подчёркивает В. Холопова [там же].

Композиция Концерта складывается на основе развития *двух драматических линий*: первая представляет собой огромную, сложную «тему оркестра» (а), вторая (в) – «тему» *молитвенного характера у солирующего фортепиано*. Как положено в христианской трагедии, «в соответствии с идеей Преображения, замыслом пройти путь от сгущённого чувства до духовной просветлённости, композиция строится как про-

цессуальная, сквозная форма А, В, С» [12, с. 192]. «Introitus» не имеет ничего общего с типичной формой концерта: пианист не состязается с оркестром; нет броской виртуозности. В роли солистов выступают также флейта, фагот, ближе к коде – скрипка. Однако партия фортепиано резко контрастна по отношению ко всем остальным, «противопоставлена партиям других инструментов как вертикаль – горизонтали» [там же. Разрядка моя – К. Ш.], направляя наше внимание на элементы *сакрального*, проявляющиеся через пространственно-временной параметр и соответствующий ему *символ креста*. Всем прочим инструментам поручены мелодия, гетерофония, имитационная полифония. Партия фортепиано выделяется из общего ансамбля гармонической простотой, ибо содержит лишь двузвучия, вызывая ассоциации со стройным многоголосным хоралом. Стилизация хоровых особенностей фактуры дополнительно становится неким утончённым символом. Символический ореол придан и оркестровой партии на основных этапах её развития. Это, прежде всего, касается элементов звуковысотной организации, которые Губайдулина называет «*пространствами*». Первое – микрохроматическое, в нём молитва приобретает наиболее чувствительный характер; второе – хроматическое, экспрессивное и динамичное; третье – диатоническое, с равновесием напряжения и спокойствия, где молитва становится грустной и сосредоточенной; четвёртое – разряжённое, пентатоническое, аскетичное, некий субстракт духовности. Каждое «пространство» раскрывается в виде одной и той же попевок из трёх звуков, приобретающей всякий раз иной музыкальный смысл: в микрохроматике это *fa#-fa##-sol*, в хроматике *f-fis-g*, в диатонике – *e-fis-g*, в пентатонике – *e-fis-a*. Во всех вариантах обнаруживается общий звук *fis*, приобретающий функцию звуковысотного «полюса» (по И. Стравинскому – ссылка В. Холоповой). Он составляет первый и верхний тон в теме солиста и один из конечных тонов в заключительной трели

фортепиано. Воплощая молитвенную отрешённость, с помощью звуковых пространств автор использует потенциал тишины. Так, микрохроматическое пение преобразуется в шёпот, кажется колебанием вокруг звука, становится самым «внутренним», сакральным, подобно тому, как душа вздрагивает при произнесении важного слова. К тому же, в «Introitus» можно говорить о четвёртой временной координате, о которой пишет П. Флоренский и использует в своем анализе духовной музыки Н. Гуляницкая [3]. Данная координата составляет наполняемость, толщину, смысл музыкального времени, с другой стороны, как бы останавливает это время, унося сознание в сферу «внеличного», Вечного, олицетворяя *глубокую погружённость в молитвенную медитацию*.

*Примечателен финал произведения.* Каденция фортепиано построена на *piano* (ц. 62), пианист исполняет абсолютное *legato* на белых клавишах. В нюансе *pianissimo* вспоминается затенённое звучание разработки (*staccato, non legato*, трели, дискретность в партии фортепиано – ц. 67). Наконец, наступает главная и *завершающая кульминация* – открывается четвёртое «пространство» – восточная пентатоника у фортепиано (2 т. до ц. 71). В этом последнем «всплеске», едином «вздохе» оркестра из девятнадцати солистов нет какой-либо мощи или давящей силы. Оркестр светится и трепещет в трелях и вибрато. «*Molto vibrato, roso a roso* – такие ремарки стоят в партиях струнных по мере угасания кульминации» [12, с. 193]. Истание завершается на высокой, «небесной» трели фортепиано. Время будто останавливается и всё замирает перед лицом Вечности. Звук уходит в тишину, растворяясь в пространстве Божественной бесконечности.

«Невербальная» молитва Губайдулиной также самобытно представлена в сочинениях автора, в основе которых лежит словесная ориентация на религиозный текст. Речь идёт о «De profundis» – одночастной пьесе для баяна и Партите «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных. Причиной

объединения этих композиций, написанных в промежутки с разницей в несколько лет, заключается в их содержательной общности и специфическом типе драматургии. В основе каждого – *Слово*, реализуемое инструментальными средствами: инструмент имитирует звучание человеческого голоса.

«De profundis» (1978) – сочинение, где Губайдулина использовала знаменитый псалом № 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи» в латинском варианте. Однако пьеса «De profundis» связана и с другим христианским псалмом «Песнь восхождения». В музыке нет сюжетного следования его тексту. Основную роль играет его *символическая наполненность*. «Композитор претворяет в музыке главную идею псалма – духовное восхождение человека, обращённого мыслью к Богу» [6, с. 67]. Драматургический пласт произведения воплощает *три сущности*<sup>5</sup> – страдание (*a*), мучительное восхождение (*b*) и сияние божественной милости (*c*). Фактурное и ритмическое движение образуют *семь волн развития*, прерываемых семью *ферматами*, создавая ощущение дыхания: вдох, доходящий в кульминации до стона, и бессильный выдох (сжатие мехов).

Тематизм блока «*b*» в своих трёх проведёниях тематизма создаёт характерный образ мучительного трудного пути в поиске света, дающего надежду на спасение. Как *молитва* звучит третье проведение темы, написанное нетипично одноголосно, исполняемое *legato non vibrato*, звучащее словно благоговейное песнопение. Интервальное строение – лирическая секста<sup>6</sup> и кварта вместе образуют фигуру креста, дополненную секундовыми хроматизмами. Тематизм блока «*c*», проходя свои *три круга* развития представлен символом Божественного явления. «Образ упования и милости» находит выражение в светлом хорале параллельных мажорных трезвучий «как символ божественного избавления и спасения, после длительной горячей молитвы» [6, с. 70].

Именно так, как *истовая покаянная молитва*, воспринимается псалмодирование в

семичастной *Партите «Семь слов Христа»* (I часть – вступление и ц. 1, II часть – ц. 1)<sup>7</sup>. Обращение Губайдулиной к псалмодии раскрывает характер авторской трактовки вечных тем. «Её подход лирико-психологичен, что и объясняет выбор для выражения идеи соборности не бесстрастного хора, а именно псалмодии с её речевой природой», – считает О. Поповская [7, с. 153]. Так, по мысли Поповской, уже в начале сочинения оказывается закодированной направленность драматургического развития образов и проецируется смысловой итог сочинения в целом. Приведение к одному звуку унисона в псалмодировании, знаменуя идею «контакта» личного и внеличного, идею утверждения новой сущности, станет главным выводом, кульминационным моментом *Партиты* в VI части. Существует в сочинении и другой вариант псалмодии – хоровой. Он принадлежит к сфере внеличного, усиливая образную оппозицию (часть I, ц. 11). Своеобразие данного звукового облика подчёркивается использованием штриховой техники (чего только стоят указания исполнителю партии виолончели при переходе от VI к VII части *партиты*). Особую же трепетность звучанию

псалмодии (по наблюдению О. Поповской) сообщают алеаторически раскованные ритмические прогрессии и регрессии.

В целом, *Партита «Семь слов Христа»* концептуально воплощает в себе все основные символы, сквозь которые продолжает реализовываться *невербальная молитва Губайдулиной*. Она является апофеозом молитвенного диалога Бога-Сына и Бога-Отца. Страдания на кресте за все грехи человеческие воплощены в молитве-просьбе «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят» (Ев. от Луки).

Определив сущность молитвы, обобщив её основные принципы, мы выявили её медитативную природу и возможность невербального способа существования. В полном объёме это отражено в творчестве С. Губайдулиной. *Создание инструментальных религиозно-философских сочинений* определённым образом показывает, как композитор в буквальном смысле слова совершает молитву, богослужение, но не в стенах Храма, а через глубокую погружённость в творческий акт, соединяясь тем самым с Высшей Божественной сферой и соединяя с ней слушателей, сопричастных и переживающих её музыку как личную молитву.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Начиная с «Ликуйте пред Господа» и «Аллилуйи», в творчестве С. Губайдулиной озвучивается религиозное слово.

<sup>2</sup> Понятие религиозно-философской или христианской трагедии введено Ф. Шлегелем, разработано Г. Калошиной в ряде работ в отношении инструментальных и вокально-инструментальных сочинений XIX – XX вв. В статье [4] выделены основные закономерности этой концепции: наличие зоны Просветления, Преображения как итога восхождения в нелинейной ярусной драматургии, чётко выраженный религиозно-символический ряд, многослойность пространственных и simultанность временных процессов.

<sup>3</sup> Исихазм, в переводе с греческого – покой, безмолвие, отрешённость.

<sup>4</sup> Концерт посвящён первому исполнителю, пианисту Александру Бахчиеву (1978).

<sup>5</sup> В сакральных сочинениях С. Губайдулиной символ числа три, как и в христианской традиции, есть число «небесное», символизирующее душу, а также символ Троицы.

<sup>6</sup> Это отметил А. Кудряшов в докладе «Лирическая секста в произведениях Софии Губайдулиной» на теоретической конференции в рамках фестиваля её музыки в 2001 г.

<sup>7</sup> Сочинение посвящено заказчикам и первым исполнителям – виолончелисту В. Тонхе и баянисту Ф. Липсу (1982, Москва, дирижёр Юрий Николаевский).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. 253 с.

2. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.

3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
4. Калошина Г. Е. Проблемы концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера // Южнороссийский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 159–168.
5. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 233 с.
6. Миронова У. А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 170 с.
7. Поповская О. И. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной // Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 1996. Вып. 136. С. 146–163.
8. Розанов В. В. Нестеров М. В. // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. Т. 1. С. 152–158.
9. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
10. «Софии – с любовью». К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной: науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. М.: Московская консерватория, 2014. Сб. 78. 184 с.
11. Феофан, Епископ. Путь ко спасению. Начертания христианского нравоучения. М., 1899. Ч. 3. 348 с.
12. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина: монографическое исследование (Жизнь памяти; Шаг души). М.: Композитор, 1996. 349 с.
13. Шевцова И. В. Трактовка виолончели в музыке Софии Губайдулиной и новации виолончельной техники второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 220–224.
14. Шириева Н. В. Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 238 с.

## REFERENCES

1. Afanas'eva E. M. «Molitva» v russkoy lirike XIX v.: logika zhanrovoy evolyutsii: dis. ... kand. filol. nauk [“Prayer” in 19th Century Russian Lyrical Poetry: the Logic of the Evolution of Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Tomsk, 2000. 253 с.
2. Bonfeld M. Sh. *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. The Experience of Systematic Music Research]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 648 p.
3. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii: Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [The Poetics of Musical Composition. Theoretical Aspects of 20th Century Russian Sacred Music]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 432 p.
4. Kaloshina G. E. Problemy kontseptsii i stanovlenie «intonatsionnoy fabuly» v pozdnykh simfoniyaKh Antona Bruknera [Issues of Concept and the Formation of “Intonation-based Narration” in the Late Symphonies of Anton Bruckner]. *Yuzhnorossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2005, No. 1, pp.159–168.
5. Kuznetsova M. V. *Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya: Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Meditative Qualities as a Trait of Musical Thinking: Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007. 233 p.
6. Mironova U. A. *Proizvedeniya Sofii Gubaydulinoy dlya bayana: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Compositions by Sofia Gubaidulina for Bayan: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 170 p.
7. Popovskaya O. I. Simvolizm kak vyrazhenie religioznoy kontseptsii tvorchestva S. Gubaydulinoy [Symbolism as an Expression of the Religious Concept in the Music of Sofia Gubaidulina]. *Sb. tr. RAM im. Gnesinykh* [Compilation of Articles from the Gnesins' Russian Academy of Music]. Issue 136. Moscow, 1996, pp. 146–163.
8. Rozanov V. V. M. Nesterov [Mikhail Nesterov]. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva* [The Philosophy of Russian Religious Art]. Volume 1. Moscow, 1993, pp. 152–158.
9. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.
10. «Sofii – s lyubovyu». K 80-letiyu Sofii Asgatovny Gubaydulinoy: nauch. tr. Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaikovskogo [“To Sofia – with Love.” Towards the 80th Anniversary of Sofia A. Gubaidulina: Musicological Articles of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory]. Edited by V. N. Kholopova. Moscow, 2014. 184 p.
11. Feofan Episkop. *Put' ko spaseniyu. Nachertaniya khristianskogo nravoucheniya* [Archbishop Theophanes The Path towards Salvation. Outlines Christian Morality]. Moscow, 1899. P. 3, pp. 238–314.
12. Kholopova V. N., Restagno E. *Sofiya Gubaidulina: monograficheskoe issledovanie (Zhizn' pamyati; Shag dushi)* [Cofiya Gubaidulina: Monographic Study (Life of Memory; A Step of the Soul)]. Moscow: Kompozitor Press, 1996. 349 p.

13. Shevtsova I. V. Traktovka violoncheli v muzyke Sofii Gubaidulinoi i novatsii violonchel'noy tekhniki vtoroy poloviny XX veka [Interpretation of the Cello in the Music of Sofia Gubaidulina and Innovations of 20th Century Cello Technique]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 220–224.

14. Shiriyeva N. V. *Printsipy strukturnoy organizatsii khorovykh sochineniy Sofii Gubaydulinoi: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Principles of Structural Organization of Sofia Gubaidulina's Choral Compositions: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2011. 238 p.

### Феномен «невербальной» молитвы в религиозно-философских инструментальных сочинениях С. Губайдулиной

Автор статьи в новом ракурсе рассматривает инструментальные композиции Софии Губайдулиной. Применительно к религиозно-философским сочинениям композитора вводится понятие «невербальной» молитвы. Раскрывается сущность понятия, оно философски осмысливается. Очерчиваются важные дискуссионные параллели: устанавливается сопричастность молитвы с диалогом, суть молитвенной «диалектики», раскрывается медитативная природа и возможность невербального существования молитвы. Духовное Откровение становится ведущей содержательной сферой инструментальной музыки. Медитативное и сакральное объединяются общим смыслом, ядром которого является очищающее начало как высшее выражение духовности. Ведущей концепцией становится *христианская трагедия с зоной Просветления, Преображения в конце сочинения*. Автор выявляет эти закономерности на примере Концерта для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», пьесы для баяна «De profundis» и Партиты «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных. Композитор в буквальном смысле совершает молитву, богослужение, но не в стенах Храма, а через глубокую погружённость в творческий акт.

**Ключевые слова:** София Губайдулина, Концерт для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», «De profundis» для баяна, «Семь слов Христа» – партита для виолончели, баяна и струнных, молитва, медитация

### The Phenomenon of “Non-Verbal” Prayer in the Religious-Philosophical Instrumental Compositions by Sofia Gubaidulina

The article examines from a new perspective Sofia Gubaidulina's instrumental compositions. The concept of “non-verbal” prayer is introduced in relation to the composer's religious-philosophical compositions. The essence of the concept is disclosed, and it is philosophically comprehended. The author outlines important argumentative parallels: she establishes the interconnection of prayer with dialogue, the essence of the „dialectics“ of prayer reveals the meditative nature and the possibility of the non-verbal existence of prayer. Spiritual Revelation becomes the leading sphere of the content of the instrumental music. The meditative and the sacred become unified by a common meaning, the core of which is formed by the purifying element as the highest expression of spirituality. The leading conception is presented by the *Christian tragedy with the zone of Enlightenment and Transfiguration at the end of the composition*. The author discloses these regular occurrences on the example of the Concerto for Piano and Chamber Orchestra „Introitus,“ the piece for bayan „De profundis” and the Partita “The Seven Last Words of Christ” for cello, bayan and string instruments. The composer recites a prayer and carries out church service in the literal meaning, albeit not in the walls of a church, but through a deep immersion into the creative act.

**Keywords:** Sofia Gubaidulina, Concerto for Piano and Chamber Orchestra “Introitus,” “De profundis” for bayan, “The Seven Last Words of Christ” – Partita for Cello, Bayan and String Instruments, prayer, meditation

**Шалькова Ксения Анатольевна**

ORCID ID: 0000-0003-1171-5100

аспирантка кафедры истории музыки

*E-mail: lastochka\_07@list.ru*

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Ростов-на Дону 344002, Российская Федерация

**Ksenia A. Shal'kova**

ORCID ID: 0000-0003-1171-5100

Post-graduate student

of the Music History Department

*E-mail: lastochka\_07@list.ru*

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don 344002, Russian Federation



Е. Д. ДЕВЯТКО

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*



УДК 78.072.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.040-046

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ НИДЕРЛАНДСКОГО КОМПОЗИТОРА АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА

**И**мя Альфонса Йоханнеса Марии Дипенброка (1862–1921) неотделимо от музыкальной жизни Нидерландов конца XIX – начала XX столетий. Его профессиональная деятельность пролегла в области филологии, однако сегодня, особенно в Нидерландах, Альфонс Дипенброк больше известен как композитор и литературный критик. Более того, на родине он признан одним из основателей современной музыки.

Дипенброк был ровесником таких ярких представителей искусства рубежа XIX–XX столетий, как Густав Малер, Клод Дебюсси, Рихард Штраус, Поль Дюка, Морис Метерлинк, Густав Климт и др. Родившись в Амстердаме, он происходил из древнего римско-католического вестфальского рода<sup>1</sup>, имеющего немецкие корни: как минимум восемь поколений предков по отцовской линии проживали в Бохольте, расположенном на приграничной территории между Германией и Нидерландами в земле Северный Рейн-Вестфалия. С детских лет Альфонс уделял много внимания музыке. В юные годы, занимаясь самостоятельно, он имел сильное желание стать дирижёром, однако понимал, что эта профессия не гарантирует ему благосостояния в будущем. Поэтому в возрасте восемнадцати лет Дипенброк поступил в Амстердамский университет для изучения древних языков.

Во время обучения в университете он стал членом студенческого литературного объединения «UNICA»<sup>2</sup> и читал там лекции на исторические, литературные и музыкальные темы. Тогда же Дипенброк примкнул к

движению «восьмидесятников», провозгласивших вслед за парнасцами «искусство для искусства». Возглавлял движение Виллем Клоос (1859–1938), а его единомышленниками стали молодые амстердамские литераторы: Жак Перк, Герман Гортер, Альберт Вервей, Фредерик ван Эйден, Лодевейк ван Дейссель. Единственным композитором среди «восьмидесятников» был Альфонс Дипенброк. Молодые поэты и критики основали журнал «De Nieuwe Gids»<sup>3</sup>, ставший главным печатным органом, отражающим идеологию движения. Активный интерес Дипенброка к литературе совмещался с его увлечением музыкой. Он часто посещал концерты, на которых звучала музыка Рихарда Вагнера, Гектора Берлиоза, Йоханнеса Брамса, Бернарда Зверса<sup>4</sup> и других композиторов.

В 1888 году Дипенброк защитил докторскую диссертацию на латинском языке о жизни Луция Аннея Сенеки, после чего был назначен преподавателем древних языков в гимназии в Хертогенбосе. Там он жил и работал до 1894 года, а затем вернулся в Амстердам. Имя Дипенброка как композитора в то время было уже известно благодаря публикации его музыкальных сочинений<sup>5</sup>.

Активная творческая деятельность Дипенброка не раз сопровождалась яркими событиями. В октябре 1903 года он впервые встретился с Густавом Малером, ставшим для Дипенброка глубокоуважаемым другом<sup>6</sup>. Нидерландский композитор регулярно посещал репетиции симфоний Малера, звучащих в присутствии автора в концертных залах





Амстердама. Ударом для Дипенброка стала смерть Малера в 1911 году. Спустя три года столицу Голландии посетил Клод Дебюсси, и этой встречи нидерландский композитор не упустил. Однако дружеский контакт не состоялся, и это разочаровало Дипенброка. Первая мировая война оставила след в его биографии, прусско-германская экспансия вызывала у него ожесточенную реакцию. В этот период Дипенброк создал такие камерно-вокальные сочинения, как «Simeon's lofzang» (на текст Йоста ван ден Вонделя), «Les Poilus de l'Argonne» (на текст Альфреда Рамо), «Landstormlied» (на текст Бальтазара Верхагена), «Geistliches Lied» (на текст Новалиса) и др.

Систематического музыкального образования Дипенброк так и не получил, за исключением некоторых наставлений Бернарда Зверса в Амстердамской консерватории. Дипенброк принимал активное участие в музыкальной жизни Нидерландов: сотрудничал с дирижёрами (В. Менгельберг, Г. Виотта), театральными режиссёрами (В. Ройардс, Ф. Роеске), церковными деятелями, вёл переписку с виднейшими музыкантами того времени (Г. Малер, А. Шёнберг, Ф. Шрекер, Э. Моор), не упускал из виду бурную концертную жизнь крупнейших залов Амстердама. Первое произведение на текст Гентила Антгениуса — «Blauw, blauw bloemelijn» («Ik heb haar in mijn hart bemind») — было написано им в 1880 году. Последним завершённым сочинением композитора стала созданная для театральной сцены «Электра» по мотивам трагедии Софокла, написанная Дипенброком в 1920 году. За сорок лет перечень произведений Дипенброка-композитора составил около ста пятидесяти наименований. Он внёс значительный вклад в историю нидерландской и европейской музыки в качестве композитора и музыкального критика, оставив после себя крупное наследие.

Среди огромного количества сочинений основную массу представляют вокальные пьесы, в работе над которыми

для Дипенброка-филолога выбор текста имел принципиальное значение. Отдавая дань великим поэтам, прозаикам, мыслителям, он избирал для своих произведений тексты крупнейших немецких (И. В. Гёте, Г. Гейне, Новалис, Ф. Ницше, И. Х. Ф. Гёльдерлин и др.), а также французских авторов (Ш. Бодлер, В. Гюго, П. Верлен и др.), обращался к античным текстам (Софокл, Аристофан, Гораций) и сочинениям современников — «восьмидесятников» (В. Клоос, А. Вервей, Ж. Перк и др.).

Критическая деятельность Дипенброка, осуществлявшаяся параллельно с композиторской, явилась одной из ярких граней его таланта. Его литературные труды публиковались в разных изданиях. В студенческие годы и в дальнейшем его статьи появлялись в журналах «De Amsterdammer»<sup>7</sup>, «De Kroniek»<sup>8</sup> и «De Nieuwe Gids»<sup>9</sup>. Изредка его статьи можно было встретить в журналах: «Propria Cures»<sup>10</sup>, «Architectura»<sup>11</sup>, «De Telegraaf»<sup>12</sup>, «De Nieuwe Rotterdamsche Courant»<sup>13</sup>, «De XXe Eeuw»<sup>14</sup>, «De Tijd»<sup>15</sup>, «La Revue de Hollande»<sup>16</sup>, «Het Vaderland»<sup>17</sup>.

В 1922 году, через год после смерти Дипенброка, в Амстердаме вышло первое издание собрания его критических трудов «Ommegangen»<sup>18</sup>. Сборник, составлением которого занимался нидерландский поэт, ученик и преданный друг Дипенброка Бальтазар Верхаген, содержит лишь избранные статьи, написанные Дипенброком в период с 1891 и 1911 годы. В 1950 году в Нидерландах увидело свет издание «Verzamelde geschriften»<sup>19</sup> («Собрание сочинений»), подготовленное и опубликованное нидерландским музыковедом Эдуардом Ризером<sup>20</sup> в сотрудничестве с дочерью композитора Теей Дипенброк. Данное издание оказалось значительно расширенным: Ризер дополнил содержание сборника новыми статьями, а также включил печатные версии рукописных черновых набросков и фрагментов статей и обзоров Дипенброка-критика, не издававшихся ранее. В сборник вошло около ста невеликих по объёму

статей, среди них аналитические статьи, эссе, очерки, тексты к концертным программам и рецензии.

Критическую деятельность Альфонса Дипенброка можно разделить на четыре основных этапа:

- 1881–1895 годы – появление ранних статей преимущественно философско-филологической направленности;

- 1895–1899 годы – самый активный музыкально-публицистический этап, работа Дипенброка в журнале «Хроника»;

- 1902–1912 годы – публикация центральных, по мнению Э. Ризера, статей о выступлениях профессора Амстердамского университета господина де Бура на тему «Ницше»;

- 1914–1920 годы – во время Первой мировой войны и в послевоенные годы основной идеей статей становится немецкая угроза европейской цивилизации.

Тематика литературных сочинений Дипенброка обширна: его интересовали вопросы филологии, литературы и языкознания, поэзии и живописи, архитектуры, истории античного мира и судеб его ярких представителей, политические аспекты различных эпох и современности, социология, философско-эстетические явления, вопросы истории и теории музыки. Автор рассуждает о взаимодействии музыки и мысли, музыки и филологии, музыки и политики, музыки и модернизма, о дилетантизме, о проблеме музыкального стиля и об идее искусства в целом.

Самая ранняя статья сборника 1950-го года – «Кое-что о падении Римской республики» («Iets over den ondergang der Romeinsche Republiek») – представляет собой публикацию первой лекции Дипенброка, прочитанной им на рабочей встрече литературного общества «UNICA» в январе 1881 года. Кроме того, Дипенброком в студенческие годы на рабочих встречах общества были прочитаны лекции на темы «Юлиан Отступник и его жизнь. Характеристика-эскиз» («Julianus Apostata en zijn tijd. Eene karakterschets») в

1882 году и «Впечатления о природе Древности» («De natuurindrukken der Ouden») в 1883 году. Их текстовые версии также вошли в сборник, подготовленный Эдуардом Ризером и Теей Дипенброк.

Одной из первых статей, связанных непосредственно с музыкальным искусством, является эссе «Проклятие Фауста», первоначально появившееся в качестве письма<sup>21</sup> редактору журнала «De Amsterdammer». Последнее эссе «Виллем Менгельберг» написано Дипенброком в 1920 году. Композитор высоко ценил творчество друга, талантливого дирижёра. По его мнению, Менгельберг внёс значительный вклад в культуру Нидерландов. Дипенброк называл его великим музыкантом, подчёркивая, что Менгельберг работал не только над музыкальным произведением, но и над тоном композиторского «высказывания».

Интересы Дипенброка-композитора коренятся в области старинной музыки: данному вопросу он посвящает статьи «Возрождение старинной вокальной музыки» (1895), «“Возвращение к старому” в музыке» (1898). Дипенброк также анализирует произведения: «Гейсбрехт Амстердамский» Бернарда Зверса, «Заповеди блаженства» Сезара Франка, Патетическая симфония П. И. Чайковского, Восьмая симфония Густава Малера и др. Его аналитические очерки зачастую подкреплены нотными примерами.

В собрании критических трудов Дипенброка имеются две статьи, датируемые 1910 и 1912 годами, в названии которых упоминается Восьмая симфония Малера. Они носят названия «Mahler's Achtste Symphonie te München» и «Mahler's Achtste Symphonie» соответственно. Судя по хронологической датировке, первая статья (незавершенная) написана при жизни Малера, вторая – посмертно.

В статье 1910 года Дипенброк описывает то, какой вклад в празднование пятидесятилетнего юбилея внесли современники Малера – композиторы, музыкальные кри-



тики и поэты. Он упоминает скульптора Родена, который «представил репродукцию своего замечательного бюста Малера, смоделированного им этим летом» [4, с. 330]. Дипенброк признался, что «из всех музыкантов, которые творят сегодня – и некоторые из них являются действительно уважаемыми мною, – никто не дал бы мне больше, нежели Густав Малер» [там же]. В 1911 году Дипенброк пишет статью-некролог в связи со смертью Малера. В статье 1912 года речь идёт непосредственно о Восьмой симфонии Малера. Дипенброк пишет: «Более чем на эту попытку краткого обзора Восьмой симфонии в целях подготовить к ней слушателя, я не могу решиться. Нидерландский язык “выступает против” метафизического описания музыки в словах. Это одно, здесь нужно ещё добавить, что, по словам одного из друзей Малера, Р. Шпехта, первые семь симфоний до Восьмой считаются “прелюдией”. И в самом деле, не трудно понять, что в композиторе в течение многих лет дремлет под властью внезапного вдохновения гимническое желание вдруг “отпустить поводья”, спеть Высокую песню Духа и Божественной любви. Мощная тема открылась ему через вдохновение, в которой он чётко услышал мелодизацию слов “Veni, Creator Spiritus”» [там же, с. 352].

Дипенброк писал рецензии на концерты и представления. Так, в мае 1896 года в журнале «De Kronic» появилась рецензия на исполнение Фортепианного концерта ля минор Карла Смулдерса<sup>22</sup>, в котором принимали участие амстердамский оркестр «Концертгебау» под управлением Виллема Менгельберга, а в качестве солиста – автор музыки. На том же концерте Смулдерсом была исполнена финальная сцена оперы Вагнера «Тристан и Изольда» в фортепианной редакции Ференца Листа. Дипенброк начинает рецензию с того, что обсуждает непростой вопрос: «Вагнер был прав, когда осудил фразу “драматическая симфония”, но лишь с лингвистической точки зрения»

[там же, с. 146]. Однако ключевым для Дипенброка становятся не вагнеровские вопросы драмы в музыке, а двойственность природы лирики и созерцания, в сфере которых происходит переход от бессознательного в созерцательное. Об этом он размышлял, анализируя музыкальное содержание фортепианного концерта Смулдерса. Дипенброк также пишет статьи о постановках опер Рихарда Вагнера, на которых он присутствовал («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры» и др.), о «Stabat Mater» Палестрины в исполнении малого хора a cappella в Круглой лютеранской Церкви.

Немалое количество статей Дипенброка посвящено представителям литературы. Среди критических статей встречаются очерки о творчестве Фридриха Ницше, Виллема Клооса, Людовика ван Десселя, Реми Де Гурмона, Артура ван Схендела, Германа Гортера и др.

Следует подчеркнуть, что область классической филологии для Дипенброка, как, например, и для Ницше (оба получили в ней профессиональный статус), стала платформой в системе духовного и творческого развития личности. В немалой степени она повлияла на становление литературного языка Дипенброка.

Сложность перевода статей Дипенброка вызвана обилием метафорических оборотов, встречающихся преимущественно в текстах философского наклонения и эссе-рассуждениях на темы о древних веках, традициях. Эдуарду Ризеру в своё время показалась «любопытной смесь философской покорности и страстной агрессивности, которая была характерна для Дипенброка-мыслителя, сочетание интеллекта и интуиции, которое способствовало тому, что эти литературные работы с их существенным полемическим характером были полны действительно пророческим прозрением, революционными идеями, метким, пронизательным разбором и удивительными формулировками» [там же, с. 8].

Литературное наследие Дипенброка, человека широко эрудированного, активно слушающего, читающего и реагирующего на разнообразные актуальные вопросы, обсуждаемые как в музыкальном, так и в литературном обществе, стало ценным досто-

янием нидерландской культуры. Альфонс Дипенброк, чьи публикации нередко появлялись в престижных литературных журналах Амстердама, явился одним из просветителей своего времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Известно, что в роду Дипенброков на протяжении многих поколений с особым почитанием относились к церкви. Семья Фердинанда и Йоханны Дипенброк, родителей композитора, общалась с руководителями голландского римско-католического Возрождения. Одним из известных предков Альфонса Дипенброка был немецкий католический князь-епископ Бреслау, кардинал Мельхиор Дипенброк (1798–1853), который приходился ему двоюродным дедом.

<sup>2</sup> «UNICA» – «Uno Nomine Iuncti Colimus Amicitiam», в переводе с латинского – «Одним названием объединены наши дружеские отношения» (здесь и далее переводы – автора статьи).

<sup>3</sup> В переводе с нидерландского – «Новый вожатый». Журнал существовал с 1885 по 1943 гг.

<sup>4</sup> Бернард Зверс (1854–1924) – нидерландский композитор, музыкальный педагог. Автор трёх симфоний, увертюры «Саския» с посвящением Рембрандту, других оркестровых сочинений, а также месс, кантат и песен. С середины 1880-х по 1920-е гг. преподавал теоретические предметы в Амстердамской консерватории, образованной в 1884 году.

<sup>5</sup> Имеются в виду фортепианная обработка торжественного марша Академии, написанного Дипенброком в 1882 году, первоначально для военного духового оркестра, по случаю празднования первой годовщины Амстердамского университета; сборник песен «Три баллады» (1885).

<sup>6</sup> Подробнее см.: Девятко Е. (Дуркина Е.) Альфонс Дипенброк и Густав Малер – искушение Вагнером // Театр и музыка в современном обществе: материалы междунар. науч. конф. студентов и аспирантов в рамках международного симпозиума / отв. ред. Н. А. Еловская; Красноярская гос. академия музыки и театра. Красноярск, 2013.

<sup>7</sup> В журнале «Амстердамец» статьи печатались в 1882, 1893, 1898, 1911, 1914 гг.

<sup>8</sup> В журнале «Хроника» статьи печатались в 1895–1899 гг.

<sup>9</sup> В журнале «Новый вожатый» статьи печатались в 1891–1895, 1910 гг.

<sup>10</sup> В журнале «Propria Cures» в ноябре 1894 года была опубликована статья «Проблемы стиля» («Het probleem van den stijl»).

<sup>11</sup> В журнале «Архитектура» в мае 1897 года была опубликована статья «В семидесятую годовщину доктора Питера Кёйперса» («Bij den zeventigsten verjaardag van Dr. P. J. H. Cuypers»).

<sup>12</sup> В журнале «Телеграф» статьи печатались в 1902–1903, 1914–1915, 1917 гг.

<sup>13</sup> В журнале «Новое роттердамское движение» статьи печатались в 1902, 1911 гг.

<sup>14</sup> В журнале «XX век» в феврале и мае 1907 года были опубликованы статьи «Профессор де Боер о Ницше» («Prof. de Boer over Nietzsche») и «Профессор де Боер и Ницше» («Prof. de Boer en Nietzsche») соответственно.

<sup>15</sup> В журнале «Время» в марте 1912 года была опубликована статья «В ответ на критику» («Naar aanleiding van een critiek»).

<sup>16</sup> В журнале «Обзор Голландии» в декабре 1916 года была опубликована статья «Нидерланды и Франция» («Nederland en Frankrijk»).

<sup>17</sup> В журнале «Отечество» в июле 1919 года была опубликована статья «Музыка и политика» («Muziek en politiek»).

<sup>18</sup> Diepenbrock A. Ommegangen. Verzamelde opstellen. Amsterdam, 1922.

<sup>19</sup> См. список литературы.

<sup>20</sup> Эдуард Ризер (1908–2002) – крупнейший нидерландский учёный и профессор, музыковед, первый исследователь жизни и творчества Альфонса Дипенброка. С 1962 года начал подготовку к печати полного собрания писем и документов композитора в одиннадцати томах, которая была завершена в 1998 году. Стал инициатором полной каталогизации сочинений Дипенброка.

<sup>21</sup> Письмо от 6 августа 1882 года.

<sup>22</sup> Смолдерс Карл Антон (1863–1934) – бельгийский композитор нидерландского происхождения, пианист, педагог, автор четырёх романов, написанных на французском языке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ошис В. В. Дипенброк Альфонс // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш). М., 1974. Т. 2. Стб. 250.
2. Braas T. Alphons Diepenbrock // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie, J. Tyrrell. Second edition. Vol. 7. New York: Grove Dictionaries Inc., 2001, pp. 328–330.
3. Diepenbrock A. *Versamelde geschriften. Het Spectrum, Utrecht (Brussel 1950)* / Editie Eduard Reeser & Thea Diepenbrock, 2007. URL: [http://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01_01/colofon.htm).
4. Diepenbrock Alphonsus Joannes Maria (1862–1921). URL: <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/diepenbrock>.
5. Leeuw G. van der. Alphons Diepenbrock and the European World of Composers at the Fin-De-Siècle [на англ. яз.] // *Музикологија (Сербия)*. 2002. № 2, pp. 157–169.
6. Samama L. Alphons Diepenbrock. *Componist van het vokale*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 321 p.
7. Veen J. van der. Diepenbrock, Alphonsus Joannes Maria (1862–1921) // *Biografisch Woordenboek van Nederland*. URL: <http://resources.huylgens.knaw.nl/bwn1880-000/lemmata/bwn1/diepenbrock>.

## REFERENCES

1. Oshis V. V. Al'fons Dipenbrok [Alphons Diepenbrock]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopedia: In 6 Volumes]. Edited by Yu. V. Keldysh. Vol. 2. Moscow, 1974, pp. 250.
2. Braas T. Alphons Diepenbrock. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie, J. Tyrrell. Second edition. Vol. 7. New York: Grove Dictionaries Inc., 2001, pp. 328–330.
3. Diepenbrock A. *Versamelde geschriften. Het Spectrum, Utrecht (Brussel 1950)*. Editie Eduard Reeser & Thea Diepenbrock, 2007. URL: [http://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/diep001verz01_01/colofon.htm).
4. *Diepenbrock Alphonsus Joannes Maria (1862–1921)*. URL: <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/diepenbrock>.
5. Leeuw G. van der. Alphons Diepenbrock and the European World of Composers at the Fin-De-Siècle. *Muzykologiya (Serbiya)* [Musicology (Serbia)]. Vol. 2. 2002, pp. 157–169.
6. Samama L. *Alphons Diepenbrock. Componist van het vokale* [Composer of Vocal Music]. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 321 p.
7. Veen J. van der. Diepenbrock, Alphonsus Joannes Maria (1862–1921). *Biografisch Woordenboek van Nederland*. URL: <http://resources.huylgens.knaw.nl/bwn1880-000/lemmata/bwn1/diepenbrock>.

Литературное наследие нидерландского композитора  
Альфонса Дипенброка

Статья посвящена творчеству нидерландского композитора, музыкального критика, филолога, эссеиста и педагога Альфонса Дипенброка. Его деятельность осуществлялась на фоне процессов развития национальной нидерландской музыкальной культуры в период конца XIX – начала XX столетий. Ранее в отечественном музыковедении, в отличие от западного, в частности, нидерландского, наследие Дипенброка не привлекло к себе должного внимания. Автора статьи заинтересовала критико-публицистическая линия его творчества. Литераторы в культурной среде Нидерландов конца XIX века, как и во Франции, были главными выразителями новых идей. Опыт, приобретённый Дипенброком благодаря участию в нидерландском литературном «Движении восьмидесятых», ставшему в стране одним из передовых, был пронесён им через всю жизнь. Литературная область служила для композиторского творчества Дипенброка концептуальным источником с точки зрения эстетических тенденций и идеалов. В статье представлены ключевые биографические сведения из жизни нидерландского деятеля, а также периодизация критико-публицистической области его творчества и её краткая характеристика. Приведены сведения об изданиях, в которых публиковались труды Дипенброка. Таким образом, автором статьи была предпринята попытка приблизиться к пониманию музыкальных, литературных, культурно-философских взглядов и интересов Альфонса Дипенброка.

**Ключевые слова:** Альфонс Дипенброк, нидерландская музыкальная культура, музыкальная критика, сплав филологии и композиторского творчества

---

### The Literary Legacy of the Dutch Composer Alphons Diepenbrock

---

The article is devoted to the work of Dutch composer, musical critic, philologist, essayist and pedagogue Alphons Diepenbrock. His activities were carried out against the background of the process of national development of the Dutch musical culture during the period of the late 19th and early 20th centuries. Prior to that, Diepenbrock's legacy did not attract the attention it deserved in Russian musicology, unlike Western, particularly, Dutch musicology. The author of the article became interested in the composer's work in the spheres of criticism and journalism. In the cultural milieu of the Netherlands, identically to that of France, at the end of the 19th century literary figures were the chief expressers of new ideas. The experience acquired by Diepenbrock due to his participation in the Dutch "Movement of the Eighties," which became one of the most vanguard in the country, was retained by him throughout his entire life. The sphere of literature served Diepenbrock's compositional work as a conceptual source from the point of view of aesthetic tendencies and ideals. The article presents the key biographical information about the life of the Dutch musician, as well as the periodization of his work in criticism and journalism and its brief characterization. Information is provided about the editions in which Diepenbrock's works were published. Thereby, an attempt was made by the author of the article to advance within closer proximity to the understanding of the musical, literary and cultural-philosophical views and interests of Alphons Diepenbrock.

**Keywords:** Alphons Diepenbrock, Dutch musical culture, musical criticism, a fusion of philology and compositional work

**Девятко Екатерина Дмитриевна**

ORCID ID: 0000-0003-1747-925X

аспирантка кафедры истории музыки

*E-mail: dkatary@yandex.ru*

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Петрозаводск 185031, Российская Федерация

**Ekaterina D. Devyatko**

ORCID ID: 0000-0003-1747-925X

Post-graduate student

of the Music History Department

*E-mail: dkatary@yandex.ru*

Petrozavodskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov

Conservatory

Petrozavodsk 185031, Russian Federation



Е. В. КИСЕЕВА

*Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.1.5:782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.047-054

## О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПОСТАНОВКАХ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН<sup>1</sup>

**В** музыкально-хореографическом искусстве второй половины XX века сформировались новые направления, среди которых танец постмодерн заявил о себе как явление яркое, масштабное, играющее важную роль в развитии магистральных течений музыкальной и хореографической культуры.

Его основатели – американские хореографы М. Каннингем, С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пакстон, Д. Гордон, Б. Ллойд, Д. Хей совместно с композиторами нью-йоркской школы – Дж. Кейджем, М. Фелдманом, Э. Брауном, К. Вульфом, а также Л. Монт Янгом, Д. Тюдором сформировали благоприятную для развития нового искусства художественную среду и определили мейнстрим в музыкально-хореографическом искусстве. Находясь под влиянием экспериментов Дж. Кейджа по исследованию звукового материала и метода случайных действий в музыке, творческих опытов группы «Флюксус», хореографы внедрили элементы эксперимента в танец.

С середины XX столетия – времени формирования новых композиционных принципов и радикальной перестройки системы формообразования, и на протяжении всей его второй половины многие крупные композиторы (Дж. Кейдж, П. Булез, Э. Браун, Э. Денисов, К. Штокхаузен) развивали принципы, основанные на ведущей роли случайности, что обусловило появление новых структур музыкальных произведений. В сочинении один или несколько параме-

тров композиции, например, время звучания, звуковысотность, тембр, длительность, динамика остаются неопределёнными. Автор при этом порой не предвидит окончательного художественного результата. В процессе реализации замысла исполнитель становится соавтором и выбирает, либо досочиняет некоторые параметры. Случайность, неопределённость, мобильность текста способствуют поиску новой выразительности, дают возможность исполнителю представить оригинальную, каждый раз новую версию произведения, руководствуясь художественным вкусом и личным опытом.

В результате научного осмысления обозначенных творческих экспериментов музыковедение пополнилось понятиями «неопределённая», «открытая», «мобильная», «неограниченная», «множественная», «вариативная» формы произведения. В отечественном и зарубежном музыковедении последних десятилетий выработалась устойчивая исследовательская традиция их изучения, методы анализа алеаторических форм. На рубеже XX–XXI столетий теоретические проблемы, связанные с применением алеаторики в композиторской практике второй половины XX века изучали М. С. Высоцкая и Г. В. Григорьева [1], Т. С. Кюрегян [2], М. В. Переверзева [3–5], В. С. Ценова [7]. Отметим также, что в отечественном музыковедении сложилась устойчивая типология алеаторических форм, обозначившихся в композиторской практике второй половины XX века: её составляющие – мобильная,

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №13-04-00378.

вариабельная и модульная формы – различаются по степени стабильности структуры, определённости диспозиции материала.

Применение композиторами принципа индетерминизма, воплощённого в алеаторических формах, было связано с поиском удобных для новой хореографии структурных решений. В конце 1950-х годов М. Каннингем в творческом сотрудничестве с Дж. Кейджем разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Танцовщика и композитора объединила идея «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью М. Каннингем пользовался на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими соавторами – композитором, художником.

Следует отметить, что новаторский язык движений отличал постановки М. Каннингема разных периодов. На протяжении почти пятидесятилетней творческой жизни хореограф применял метод случайных действий и процедуру «выкидывания жребия» наряду со всевозможными планами, чертежами, таблицами для отбора и соединения элементов танца. Всё это способствовало созданию новых, порой противоречащих законам гравитации, движений и их соединений, помогало уйти от пресловутой «сюжетности», избавиться от предсказуемых решений. Смысл танца великий новатор видел в экспериментировании с возможностями движения человеческого тела во времени и пространстве.

Метод случайных действий распространялся в целом на создание композиции, где активную созидательную функцию выполняли исполнители. Танцорам предлагалась возможность свободного выбора элементов движений при создании партии. Например, Каннингем рассказывал, что в спектакле «Secondhand» («Вторые руки», 1970) на музыку Кейджа он «предложил каждому танцовщику целую гамму различных мелких движений кистей рук и просил исполнять их в любом порядке, либо на протя-

жении всего 15-ти минутного танца, либо время от времени. Каждый мог выбрать из предложенной гаммы то, что хотел. “Я сказал им, что они могут делать, как хотят, но желательно, чтобы каждый вечер они делали одно и то же”» (цит. по: [6, с. 173]). В процессе работы над танцем «The Garland» («Гирлянда») хореограф подготовил разрозненные танцевальные фразы, состоящие из некоторого количества движений (от одного до шестидесяти четырёх). Согласно замыслу сцена была разделена на шестьдесят четыре квадрата. С помощью метода случайных действий автор определял последовательность движений и местоположения танцоров на сцене. Каннингем уподоблял танец воде, а композицию – текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии, создавая многомерную, полилинейную, гибкую и мобильную композицию хореографического спектакля.

Индетерминизм и случайность способствовали открытию в танце неизведанных путей к освобождению от академических клише, выявлению новых хореографических возможностей, позволили обновить хореографическую лексику путём создания необычных движений, невиданных ранее их комбинаций. По мнению Каннингема, случай помогал войти в мир, стоящий за пределами воображения: менялось ощущение пространства и времени действия, расширялись границы сцены, форма танца становилась мобильной.

С начала 1960-х годов и до настоящего времени волна увлечения индетерминизмом и методом случайных действий захлестнула американских хореографов – представителей танца постмодерн. Его ключевые фигуры И. Райнер, С. Пэкстон, Т. Браун, Л. Чайлдс, Р. Эмерсон, Э. Саммерс и многие другие в разное время внедряли обозначенные принципы в свои работы.

Творческие искания хореографов соединились с новыми музыкальными веяниями. В сочинениях Дж. Кейджа и Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, Г. Маммы для танце-





важных перформансов сложились новые законы формообразования.

В творчестве композиторов яркое воплощение получили открытые, модульные формы. Они не имели явно очерченной исходной структуры и допускали возможность привнесения бесконечного числа комбинаций. Общая конструкция представляла в разобранном виде и состояла из разрозненных, не связанных между собой элементов. Музыкальная, а нередко и хореографическая композиция выстраивались в процессе исполнения и не фиксировались в нотном или ином тексте.

Можно утверждать, что вышеназванные принципы построения музыкальной композиции наметились и впервые воплотились в хореографических постановках. У истоков формотворчества находились музыкальные сочинения Г. Кауэлла, написанные для танцевальных постановок М. Грехем. Композитор вплотную подошёл к идее создания «открытой формы», разрабатывая так называемую «гибкую» или «эластичную» музыку. Её специфика была определена решением прикладных задач. Как отмечал сам автор, «любой, кто работал в танцевальной студии знает, что танцевальная постановка постоянно подвергается изменениям (от репетиции к репетиции в ней могут добавляться или сокращаться те или иные фрагменты, что в некотором роде создаёт эффект импровизационности)» [8, с. 229].

Для решения этой проблемы Кауэлл предложил использовать модульную композицию, в которой можно регулировать продолжительность звучания частей (модулей) и менять их последовательность. Композитор считал, что в его время метод создания эластичной формы находился в зачаточном состоянии, но имел потенциал к развитию в различных областях музыкального искусства. Со слов Кауэлла приведём описание процесса создания эластичной композиции: «В целом работа по составлению такой формы может быть достаточно простой – минимальный модуль (внутри формы) может соответствовать одной хореографической фразе, разделу и по необ-

ходимости может расширяться... Модули могут быть исполнены на ударных, фортепиано, оркестровыми инструментами, или любыми их комбинациями. Таким образом, отдельно взятые ритм, фраза, предложения, модуль, либо целое произведение... могут быть эластичными. Произведение в целом, как бы оно ни было представлено, будет иметь форму; но она может легко адаптироваться к изменениям необходимым для творчества хореографа» [там же].

Идея конструирования гибкой формы настолько увлекла композитора, что в дальнейшем он стал применять её в инструментальной музыке, не связанной с танцем. Последовательность пяти частей в «Mosaic Quartet» (String Quartet No. 3) («Мозаичный квартет», 1935) произвольна, важно, чтобы все они прозвучали однократно. Независимость частей подчёркивалась их оригинальной фактурой, артикуляцией, гармонией, ритмомелодическими фигурами, соотношением партий. «Simultaneous Mosaics» («Одновременные мозаики», 1963) включает 26 модулей, которые могут исполняться в случайном порядке.

Наиболее последовательно концепцию модульной, открытой формы с подвижной структурой и свободным порядком исполнения материала воплотил Э. Браун в своих инструментальных произведениях начала 1960-х годов «Avaible Forms I» («Доступные формы I») для 18-ти инструментов (1961) и «Avaible Forms II» («Доступные формы II») для двух независимых оркестров, состоящих из 98-ми исполнителей (1964). Обе партитуры содержат мобильные элементы и при каждом исполнении обретают новые очертания. От выбора исполнителя здесь зависят последовательность музыкальных фрагментов (обозначенные цифрами они могут произвольно комбинироваться, при необходимости повторяться либо пропускаться).

Однако впервые идеи мобильности и модульности были опробованы Э. Брауном в музыкально-хореографических перформансах 1950-х, основанных на спонтанности

исполнительских решений. Композиции «Music for 'Trio for Five Dancers'» («Музыки к "Трио для пяти исполнителей"», 1953) и «1953» ограничены лишь временем продолжительности танца. В процессе исполнения, которое, по словам Брауна, является «совместным приключением», произведения каждый раз обретают новую форму.

Общая композиция «Музыки к "Трио для пяти исполнителей"» Брауна содержит ряд разрозненных композиционных элементов, исполнение которых зависит от случайности. В основе перформанса лежит как бы удвоенный метод случайных действий. Хореограф К. Браун выстроила танцевальную партитуру по принципу, воплощённому Дж. Кейджем в серии перформансов «Music for Piano» («Музыка для фортепиано»), где определяющими элементами стали дефекты нотного листа. В музыкальной партитуре «Музыки к "Трио"» используются два типа различных, напоминающих ноты, символа. Первому, продолжительному по длительности, соответствуют чётные группы танцевальных движений, второму, более краткому – нечётные. Произведение монофонично (за исключением квази-полифонических элементов, возникающих в момент наложения долгих звуков на короткие), и напоминает графические пьесы М. Фелдмана, только ограниченные по времени и лишённые динамических контрастов.

Модульные структуры составили основу композиции для магнитофонной ленты «Field Dances» («Танцы в поле», 1963) Дж. Кейджа, «Story» («История») Т. Ичиянаги для Merce Cunningham Dance Company. Структуры перформансов варьировались от одного выступления к другому. Каждый раз танцоры независимо выбирали хореографические, музыканты – записанные звуковые последовательности. Проблемы новой организации сочинения находились в русле общей художественной тенденции, охватившей разные виды искусства и характеризующейся видением произведения искусства как процесса в противовес его традиционно-

му пониманию как объекта. Вслед за знаменитыми экспериментаторами к модульной форме в музыкально-хореографических постановках обратились Т. Косуги, П. Заммо, Дж. Ровен и другие композиторы.

Не менее удобными для танцевальных постановок оказались мобильные композиции, различаемые по количеству, степени подвижности разделов и подразумевающие изменимость нескольких элементов. Общие очертания конструкции в них оставались неизменными.

В 1960–1990 годы мобильность языка и формы стали основополагающими композиционными принципами в музыкально-хореографических перформансах и самостоятельных музыкальных композициях Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа, Э. Брауна. Адептов экспериментального направления сближали художественные принципы, связанные с мобильностью музыкального материала, подвижностью формы в целом или отдельных частей сочинения и, как следствие, – возможностью многозначных исполнительских решений.

Ярким примером внедрения мобильной формы в танцевальный перформанс являются партитуры Дж. Кейджа «108 and One» («108 и One», 1991) для танца «Interscape» («Внутренний пейзаж») М. Каннингема. Музыкальный ряд постановки состоит из двух самостоятельных пьес – «108», написанной для большого оркестра из 108 музыкантов и «One» для виолончели соло, которые композитор предложил исполнять вместе. При одновременном исполнении создаётся эффект звучания полноценного концерта для виолончели соло с оркестром (Кейдж также создал альтернативные версии концерта соло для шо, или шо и раковин). Оба музыкальных сочинения, так же как и хореографический ряд, содержат лишь указания их временной продолжительности – точное время начала и окончания звучания отдельных нот и разделов. Принцип этот был широко использован композитором в поздних работах. В партитурах также предпо-



делены общая последовательность эпизодов и отчасти их звуковое наполнение. Принципу случайности подчинены взаимодействие солиста и оркестра, музыки и сценографии, внутреннее наполнение разделов. На усмотрение исполнителей оставлен и выбор инструментов ударной группы.

Следует отметить, что большую часть работ для танца составляли музыкальные композиции с мобильной формой, не имеющие фиксированной нотной записи. Такими являются «Rainforest» («Тропический лес») Д. Тюдора, «In Memoriam Nikola Tesla» («Памяти Николы Теслы») П. Оливерос, «Indeterminacy stories» («Неопределённые сюжеты»), «Variations V» («Вариации V»), «Place» («Место»), «Channels/Inserts» («Каналы/Вставки») и «Five Stone Wind» («Ветер пяти камней», 1988) Кейджа и многие другие партитуры, созданные для перформансов Каннингема.

Следующая разновидность формообразования – форма, рождающаяся в процессе исполнения, – также зародилась в композициях для Cunningham Dance Company, и затем стала ведущей в танцевальных перформансах конца 1990-х – начала 2000-х. Так, в серии перформансов Каннингема–Кейджа «Variations VI – VII» («Вариации VI – VII») были заложены основы новой формы исполнения – живого перформанса (Live Performance) и направления живой электронной музыки (Live Electronics).

Живой перформанс предполагает сочинение и исполнение музыкально-хореографической композиции в режиме реального времени, без предварительной записи музыкальных фрагментов. Композитор создаёт сочинение во время выступления, когда исходные электронные тембры и звуки музыкальных инструментов подвергаются преобразованиям и трансформациям с помощью различных устройств (усилителей, фильтров, кольцевых модуляторов, секвенсоров). Для управления обработкой и генерацией звука в живом перформансе используется принцип интерактивного взаимодействия.

Тенденция создания живых перформансов оказалась настолько жизнеспособной, что просуществовала в постановках Каннингема вплоть до 1990-х годов и является ведущей в танце постмодерн настоящего времени. Назовём некоторые яркие постановки. Для перформанса «Place Mesa» («Местечко Меса», 1966) Г. Маммы звуки бандонеона изменялись в процессе постановки с помощью системы электронных звуковых модуляторов. В «Rainforest» («Тропический лес», 1968) Д. Тюдора использовался ансамбль уникальных электроакустических инструментов, разработанных самим композитором. При создании «TV ReRun» («ТВ Перезапуск», 1972) Маммы танцоры носили акселерометрические (измеряющие ускорение) ремни, интегрированные с системой радиотелеметрии (устройства радиопередачи данных с датчиков). Музыка рождалась в результате изменения скорости движения танцоров.

П. Заммо, будучи джазовым тромбонистом-виртуозом, долгое время практиковался в направлении фри джаз, ядром которого является свободная импровизация. Идеи эти он воплотил во многих произведениях, в том числе и в знаменитых совместных с Т. Браун музыкально-хореографических перформансах. Его композиции для танца «Lateral Pass: Sci Fi» («Боковая передача: Сай-Фай»), «Lateral Pass: Song VI» («Боковая передача: Песня VI»), «Lateral Pass: Song IV» («Боковая передача: Песня IV») основаны на вариативности и импровизационности. Произведения представляют собой ансамблевую импровизацию без намёка на правила и инструкции, случаен и выбор инструментов. Связующим звеном здесь являются схожие элементы музыкального материала, которые базируются вокруг определённых композитором основных звуков. Мобильность текста в его музыке даёт исполнителю значительную долю свободы, предоставляет ему возможность создавать в процессе перформанса неповторимый звуковой и структурный облик произведения. Неопределённость очер-

таний целого, либо его отдельных частей способствует поиску новых средств.

Типичные примеры формообразования, основанного на импровизации, можно обнаружить и в танцевальных перформансах Palindrome Dance Company, где композиции рождаются в процессе исполнения. Перформанс «Seine holhe Form» («Её пустая форма») является совместной работой Р. Векслера, Ф. Вайса, Е. Цвайер (танцевальная компания «Palindrome») и Дж. Б. Ровена (Центр экспериментальной музыки и Интермедия при Университете Северного Техаса). Звук и движение проекта были задуманы в интерактивном режиме: Ровен контролировал музыкальный ряд и обеспечивал работу интерактивной системы, Векслер и Цвайер ставили танец. В процессе исполнения перформанса на хореографию оказывала влияние живая генерация звука, а движения, в свою очередь, образовывались в результате получаемой музыки.

Повсеместное использование цифровых интерактивных технологий в танце постмодерн было связано с появлением доступных сенсорных технологий и программ, предназначенных для отслеживания движения (Eucop, EyesWeb, BigEye). Проблема создания импровизационной формы, рождающейся в процессе исполнения, связана с вопросами взаимодействия звука и движения в реальном времени. Благодаря особой связности звука и жеста возникает ощущение целостности спектакля, несмотря на кажущуюся хаотичность составления звукового ряда.

Одним из наиболее простых и часто используемых в интерактивных системах методов является контролируемый запуск звука. В качестве примера можно привести измеренные при помощи акселерометра удароподобные жесты танцора, благодаря которым запускаются звучания различных инструментов. Интенсивность жеста может влиять на силу и высоту звука, выбор тембра, общий динамический план. Танцор может контролировать темп и ритм звукового сопровождения. Применение этого принци-

па в цифровом перформансе связано с последовательным воспроизведением предварительно записанных звуковых событий. На стадии подготовки хореограф совместно с композитором отбирает предварительно записанные звуки. Затем готовый материал компилируется и исполняется при помощи определённых движений, закреплённых за теми или иными звуковыми событиями.

Непрерывный контроль над звуковыми событиями в перформансе является естественным продолжением контроля над жестами. Изменение параметров движений, например, угла наклона, скорости и интенсивности, может быть сопоставлено со звуковыми трансформациями. Обозначенные принципы базируются на технике гранулярного синтеза, широко используемой в музыкально-танцевальных системах. Гранулярный синтез предполагает сегментацию записанного звука на небольшие звуковые «гранулы». Их последующее воспроизведение создаёт определённые фактурные пласты, в которых оригинальные звуковые характеристики могут быть либо сохранены, либо радикально изменены.

Более сложные отношения между жестом и звуковым откликом связаны с выработкой особой модели сценического поведения. В частности, сложные вычисления могут симулировать звуки различных материалов (воды, камней, абстрактных текстур). Танцоры, удерживая предмет со встроенным датчиком угла наклона, могут контролировать параметры гранулярного синтеза, создавая различные звуковые эффекты.

В интерактивных системах могут быть задействованы любые измерения физиологических параметров: физиологические процессы (работа мышц, биение сердца, дыхание, мозговая активность) можно переводить в форму электрических сигналов и при помощи технологий биологической обратной связи генерировать в звуки.

Временной принцип также может быть положен в основу взаимодействия звука и движения, что обусловлено временными со-

бытиями и их синхронизацией с закреплёнными механизмами согласования аудио- и видеоряда. Как правило, данный принцип опирается на программное обеспечение, предназначенное для анализа временных данных, то есть, последовательности событий в процессе исполнения. Например, конструктивные элементы хореографической композиции – фразы, переходы от одних последовательностей к другим влияют на построение звуковых событий.

Таким образом, в танце постмодерн сложились специфические методы создания/исполнения музыкальной композиции и принципы формообразования. Важнейшие из них, творческий принцип индетерминизма и метод случайных действий стали основой для музыкально-хореографических перфо-

мансов и произведений чистой инструментальной музыки второй половины XX века. С точки зрения структурной характеристики музыкальные партитуры танцевальных перфомансов отличаются свободой формообразования. Для композиторов, работавших в танце постмодерн, возможность применения алеаторных форм с их безграничным потенциалом к метаморфозам в ходе воспроизведения сочинения имела важнейшее, едва ли не доминирующее значение в связи с поиском новых структурных решений для органичного соединения со свободной от академических клише хореографической композицией. Своей главной художественной задачей композиторы и хореографы считали переход от произведения искусства как объекта к производству искусства как процессу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. М.: Московская консерватория, 2011. 440 с.
2. Кюрегян Т. С. Алеаторика (Глава XII) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 412–430.
3. Переверзева М. В. Алеамания композиторов нью-йоркской школы // Израиль XXI: музыкальный журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (дата обращения 27 ноября 2014).
4. Переверзева М. В. Модульная форма в музыке и метод её анализа // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 1. С. 152–178.
5. Переверзева М. В. Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи несовместные? // Израиль XXI: музыкальный журнал. URL: [http://www.21israel-music.com/Svobodnaya\\_aleatorika.htm](http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm) (дата обращения 14 октября 2014).
6. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. 392 с.
7. Ценова В. С. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова. М., 1992. С. 107–113.
8. Essential Cowell: Selected Writings on Music. Edited by Dick Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 347 p.

## REFERENCES

1. Vysotskaya M. S. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: ucheb. posobie* [Music of the 20<sup>th</sup> Century: From the Avant-garde to the Postmodern]. Moscow: Moscow Conservatory, 2011. 440 p.
2. Kyuregyan T. S. Aleatorika (Glava XII) [The Aleatory Technique (Chapter 12)]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Compositions]. Ed. V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005, pp. 412–430.
3. Pereverzeva M. V. Aleamaniya kompozitorov n'yu-yorkskoy shkoly [The Mania for Aleatory Writing among Composers of the New York School]. *Izrail' XXI: muzykal'nyy zhurnal* [Israel XXI: Music Journal]. URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (27.11.2014).
4. Pereverzeva M. V. Modul'naya forma v muzyke i metod ee analiza [Modular Form in Music and its Method of Analysis]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2013. № 1, pp. 152–178.
5. Pereverzeva M. V. Svobodnaya aleatorika i strogaya forma – dve veshchi nesovmestnye? [Free Aleatory Technique and Strict Form – Two Incompatible Elements?] *Izrail' XXI: muzykal'nyy zhurnal* [Israel XXI: Music Journal]. URL: [http://www.21israel-music.com/Svobodnaya\\_aleatorika.htm](http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm) (14.10.2014).
6. Surits E. Y. *Balet i tanets v Amerike: ocherki istorii* [Ballet and Dance in America: Historical Essays]. Ekaterinburg: Ural University, 2004. 392 p.

7. Tsenova V. S. O sovremennoy sistematike muzykal'nykh form [About Contemporary Classification of Musical Forms]. Laudamus. K 60-letiyu Yu. N. Kholopova [Laudamus. Towards the 60<sup>th</sup> Anniversary of

Y. N. Kholopov]. Moscow, 1992, pp.107–113.

8. *Essential Cowell: Selected Writings on Music*. Edited by Dick Higgins. Kingston: McPherson, 2002. 347 p.

### О некоторых принципах музыкального формообразования в постановках танца постмодерн

Статья посвящена проблемам формообразования в музыкально-хореографических постановках танца постмодерн. Автор обозначает причины обращения композиторов Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна, К. Вульфа, а также Л. Монт Янга, Д. Тюдора к алеаторическим формам в музыке для танцевальных перформансов М. Каннингема, С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс и других. Автор статьи выдвигает и обосновывает предположение о том, что применение композиторами принципа индетерминизма и поиск новых законов формообразования в музыке для танца были связаны со спецификой хореографии, требующей новых структурных решений. В статье рассматриваются особенности воплощения в перформансах определённых разновидностей алеаторных форм: мобильной – формы, предполагающей включение импровизационных фрагментов и, соответственно, варьирование общего времени звучания, но неизменной по диспозиции материала; модульной – формы, рассчитанной на произвольную последовательность частей и незакреплённой в тексте. Исследуются также принципы формообразования, основанные на импровизации исполнителя: музыкальная композиция рождается в результате коллективной импровизации, произведение не имеет чётко оформленных границ и структур, в нём отсутствуют привычные функциональные отношения. Вместо законченного опуса музыкально-хореографическое событие становится скорее длящимся процессом, действие в нём оказывается важнее результата.

**Ключевые слова:** танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, алеаторические формы

### Concerning Some Principles of Musical Form-Generation in Postmodern Dance Productions

The article is devoted to the issues of form-generation in the musical choreographic productions of postmodern dance. The author designates the reasons of the interest of composers John Cage, Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff, as well as La Monte Young and David Tudor to aleatory forms in their music for dance performances of Merce Cunningham, Simone Forti, Yvonne Reiner, Trisha Brown, Lucinda Childs and others. The author of the article puts forward and substantiates the hypothesis that the application by composers of the principle of indeterminism and the search for new laws of form-generation in music for dance were connected with the specificity of choreography, which calls for new structural solutions. The article examines the peculiarities of manifestation in performances of certain varieties of aleatory forms, such as: the mobile form, which presumes the incorporation of improvisational fragments and, correspondingly, variation of the overall duration of sound, but immutable according to the disposition of the musical material, and the modular form, designed for random succession of sections of the music and not fixed in the musical text. Also studied are the principles of form-generation based on improvisation of the performer: the musical composition is generated as the result of collective improvisation, the music does not have precisely structured boundaries or structures, and the customary functional relationships are absent in it. Instead of becoming a completed opus, the musical choreographic event rather turns into a lengthy process, the action of which ends up being more important than the result.

**Keywords:** postmodern dance, musical choreographic performance, aleatory forms

#### Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки

*E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru*

Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова  
Ростов-на-Дону 344002, Российская Федерация

#### Elena V. Kiseyeva

PhD (Arts), Associate Professor  
at the Music History Department

*E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru*

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. S. V. Rakhmaninova  
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory  
Rostov-on-Don 344002, Russian Federation





И. А. ЦЫБИКОВА-ДАНЗЫН

*Восточно-Сибирская государственная академия  
культуры и искусств*



УДК 785.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.055-062

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ БУРЯТИИ

В последние десятилетия в творчестве композиторов Бурятии всё большее внимание уделяется камерно-инструментальным жанрам. Это объясняется рядом обстоятельств, из которых главным является то, что в постсоветское десятилетие (с 1990-х гг.), несмотря на сложность общественно-политической и экономической жизни, происходили и позитивные процессы (характерные для всей России и для Бурятии как одного из регионов страны). Прежде всего, имеется в виду процесс возрождения национальной культуры, строительство буддийских дацанов и православных храмов, восстановление этнических традиций, обычаев, праздников. А следствием стало усиление национального начала в искусстве, в том числе и в музыке.

Для молодых национальных композиторских школ камерно-инструментальная музыка была своего рода «творческой лабораторией», преломляя в профессиональном творчестве интонационную специфику музыкального фольклора. Камерная музыка более, чем масштабные жанры (музыкально-сценические или симфонические), близка традиционным формам музицирования. В прозрачной камерной фактуре особенное значение приобретают детали, способные рельефно показать специфические национальные элементы, происхождение которых связано с музыкальным фольклором.

Кроме того, рост мастерства композиторов Бурятии, психологической углублённости их музыки закономерно ведёт к камерным жанрам, поскольку они, по словам Л. Раабена, в наибольшей степени отвечают

«чуткостью к малейшим душевным движениям, тончайшим эмоциональным состояниям, а также возможностям отражения философско-этических категорий и всё более усилившихся тенденций интеллектуализации и психологизма» [3, с. 5].

Наконец, как справедливо отмечает Е. Л. Хакимова, «востребованность камерной музыки объясняется и реалиями концертной практики, возможностью исполнения на малых сценах, малым количеством исполнителей, что имеет большое значение в современных экономических условиях» [4, с. 5]. Немаловажным представляется и включение камерных произведений в инструкторный материал учебных классов детских музыкальных школ.

В постсоветские десятилетия (1991–2011) композиторы Бурятии продолжали работать и над крупными произведениями (назовём, например, «Бурят-Монгольские духовные песнопения» для хора без сопровождения Ю. Ирдынеева, симфоническую поэму «Тибет» В. Усовича, «Балетные сцены» по эпосу «Гэсэр» Л. Санжиевой и другие), но наибольшим вниманием при этом пользовались камерные жанры. Обширной по количеству сочинений является область фортепианной миниатюры, а также инструментальных дуэтов.

Национальный колорит, образность достигаются целым рядом музыкальных приёмов и различных их соединений. Так, отметим, в первую очередь, использование в качестве тематизма подлинных фольклорных мелодий. Народная песня, связанная со словесным текстом, несёт в себе образное

начало, направляет творческое воображение композитора, а затем и слушателя. Назовём вариационные циклы на темы бурятских народных песен «Сэлгэхэн Сэлэнгэ» («Прохладная Селенга») для чанзы и фортепиано В. Усовича, «Шэмэрхэн алтаниинь гэлсенэлте» («Червонное золото, говорите вы») Е. Олёрской, «Ургыхэн Баргуужан» («Широкий Баргузин») Л. Санжиевой (оба сочинения для ятаги и фортепиано).

Укажем также на «конструирование» оригинального тематизма на основе ритмо-интонационного фонда бурятского музыкального фольклора. В каждом произведении бурятской музыки, где автор не обращается к фольклорному мелосу, он стремится к национальной образности. Убедительность же созданного тематического материала зависит от степени проникновения композитора в сферу народного мелоса, от уровня его мастерства.

И, наконец, важнейшим компонентом национального стиля являются характерные тембры народных инструментов. В последние десятилетия непрерывно растёт интерес к национальному музыкальному инструментарию, образуются соответствующие оркестры и ансамбли, всё шире распространяется сольное музицирование. Как следствие в камерно-инструментальном творчестве композиторов Бурятии находим струнные смычковые *хуры* и *моринхуры*, струнные щипковые *ятаги*, струнные ударные *иочины*, духовую *лимбу*, а также их разнообразные сочетания друг с другом и с фортепиано. Композиторы ищут новые (по сравнению с традиционным народным музицированием) технические приёмы, а в итоге возрастает выразительность музыкальных образов. Есть и примеры интересного использования для передачи национальных звучаний классических инструментов – фортепиано (пьеса «Субурган» В. Усовича), баяна (сюита «Пейзажи» А. Прибылова), гобоя («Обращение к Махакале» Л. Санжиевой).

Национальная тематика в камерно-инструментальном творчестве композиторов

Бурятии разнообразна. Это природа края – «Путешествия по Тунке», «Алтан Мундарга» (горная вершина в Окинском районе Бурятии), «Харагун» (местность в Боханском районе Иркутской области), «О чём поют саранки» Л. Санжиевой, «Байкал» Д. Коркиной; образы народных сказаний, картины народных празднеств – «Наадан» (Праздник) П. Дамиранова; религиозные образы – «Юрта в степной дали» (посвящено хамбо-ламе Д.-Д. Итигэлову), «Танец шамана» Л. Санжиевой, «Субурган» В. Усовича, «Белый старец» А. Русанова, «Алханай» Б. Дондокова.

К национальной тематике отнесём и произведения, которым композиторы не дали программных названий, обозначив только их жанровую (по авторскому определению) принадлежность. Это сочинения для народных инструментов и фортепиано: пьесы для двух чанз С. Манжигеева, для иочина Б. Дондокова, а также Л. Санжиевой – для хура, для моринхура и лимбы, для иочина, для ятаги, для лимбы, кроме того, трио для чанзы-сопрано, чанзы-тенора и чанзы-баса. Встречаем и нейтральные названия – «Напев» для моринхура и фортепиано С. Манжигеева, «Уянгата поэма» («Лирическая поэма») для ансамбля чанз Ю. Ирдынеева, «Хатархан» для ятаги Л. Санжиевой.

В изучении любого сочинения одной из первостепенных задач остаётся задача услышать самобытность национального колорита, почувствовать оригинальность образов и музыкального языка. Рассмотрим некоторые показательные для камерно-инструментального творчества композиторов Бурятии произведения.

В пьесе «Шаман» из фортепианной сюиты Л. Санжиевой избранные композитором музыкально-выразительные средства специфичны, поскольку автор стремится воспроизвести средствами фортепиано звуковую атмосферу шаманского «действия» – камлания (в бурятском языке для обозначения шамана используется слово «бõ», а шаманки – «удаган»).





Вступительный раздел имитирует удары шаманского бубна (*хэсэ*): в предельно низкий регистр помещается секундовое созвучие, форшлагом к которому служит то же созвучие октавой выше. Композитор указывает постепенное ускорение движения (*poco crescendo*), чему способствует и ритмическое уменьшение. Усиление динамики не указано автором, но несомненно подразумевается. Удары «бубна» продолжают, а на этом фоне в верхнем регистре возникают лаконичные попевки в объёме тритона, постепенно развёртывающиеся в более объёмные фрагменты в низком регистре.

Дальнейшее развитие связано с постепенным нарастанием динамики, усложнением фактуры (её уплотнением и усилением диссонантности созвучий). Органный пункт из одного созвучия переходит в фигурированный тип, а короткие попевки на его фоне раздвигаются в квартовые или секундовые. Мелодические элементы верхнего голоса, постепенно захватывая все более высокий регистр, чередуются с ударами «бубна». Всё это выражает непрерывную энергию камлания. На пути к кульминации следуют несколько построений, усиливающих эффект «действия»: эпизод в *f*-фригийском, где резко диссонировуют взятые в одновременно натуральная и фригийская II ступени; эпизод с квартовым удвоением секундовой попевки; эпизод, захватывающий верхний регистр при диссонировании кварто-квинтовых созвучий. Постепенно нарастают и темп, и звучность. Резко акцентированные кварто-квинтовые созвучия образуют краткую кульминацию, которая неожиданно обрывается на своей вершине. Своеобразную последнюю точку «ставит» удар «бубна», что можно образно трактовать как возвращение в реальность. Выразительная пьеса «Шаман» Л. Санжиевой внесла собственные музыкальные краски в фортепианную музыку Бурятии.

Сочинению «Байкал» Д. Коркиной (обозначенному автором как «концертная фантазия для 33-струнной ятаги соло») даётся

следующее пояснение в комментариях к сборнику, куда оно включено: «В трёхчастной композиции молодого композитора Дарьи Коркиной предпринята попытка передать многоликость славного Байкала» [5, с. 181]. Действительно, три части произведения воспринимаются как музыкальные картины «таёжного моря» при разных его состояниях – спокойном, бурном, снова спокойном. Для достижения картинности композитором были применены разнообразные приёмы музыкальной изобразительности.

Вступление к первой части (*Adagio*) составляют арпеджированные пассажи, охватывающие диапазон более двух октав – приём традиционный для показа колышущейся водной стихии. Оригинальность ему придаёт то, что арпеджио строится на звукоряде пентатоники, в связи с чем очевидно проявляется бурятский национальный музыкальный колорит. Повторение нисходящих «интонаций вздоха» (малые секунды) вводит в первую часть. В её основе – четырёхзвучный мотив (на *tremolo*), из которого вырастают фигурации, дополняемые свободными *glissando*. Данный комплекс выразительных средств вносит ощущение беспокойства, вначале затаённого, затем всё более открытого. С точки зрения программы это можно объяснить как приближение бури на Байкале. На кульминации первая часть словно обрывается.

Середина (*Allegro*) основана на разработке короткого мотива, интонационно связанного с первой частью, но обновлённого ритмически и активно варьирующегося. Звучность нарастает, фигурации сменяются энергичными «толчками» созвучий, сопровождаемых волнообразными *glissando* широкого диапазона – складывается яркая картина бури. Но напряжение спадает, постепенно возвращается покой. В репризе (*Maestoso meno mosso*) материал первой части существенно динамизирован, сохраняется лишь краткий мотив. Широкие зигзагообразные *glissando* как бы рисуют порывы

свежего ветра. И вновь, теперь уже как заключение (*Adagio*) возвращается спокойное движение «волн» – к «таёжному морю» возвращается покой. По замечанию профессора В. В. Китова, автор Д. Коркина не только создала впечатляющее произведение, но и внесла новые краски в палитру технических и выразительных средств игры на ятаге [там же].

Нашли отражение в музыке композиторов Бурятии и народные праздники. Фортепианную пьесу «*Наадан*» («Праздник») П. Дамиранов построил по драматургическому плану, традиционному для пьес, изображающих бурятские народные состязания. В трёхчастной форме крайним разделам, близким энергичному танцу, контрастирует плавный, песенный по складу средний. Подобным образом построены, например, «Фантазия» для хура и фортепиано Б. Ямпилова, «Хатарма» для скрипки и фортепиано Д. Аюшеева, «Танец чабанов» из сюиты для оркестра народных инструментов «Забайкалье моё» А. Прибылова, а также многие другие.

Первая часть «*Наадана*» открывается выдержанным диссонантным созвучием, сменяемым квинтами. Звуки фигурированного органного пункта складываются в квинтноаккорд. Словно вихрь врывается тема первой части (*Presto*) – напористая, устремлённая. Энергичный мужской танец изображает борьбу, жёсткость образа усиливает неожиданный хроматический сдвиг в кадансе. Пентатоника, кварто-квинтовые созвучия определяют национальный колорит пьесы, придают черты бурятского народного праздника-состязания. Из темы вычленяется и варьируется начальный оборот – трихорд, фактура сменяется на сходную с токкатной. Энергия нарастает, фактура вновь меняется, образуется движение параллельными квинтами, квартами. Усиливается диссонантность – всё это воспринимается как кинематографическая смена кадров: танцы сменяются эпизодами спортивных состязаний – борьбы, скачек, бега. Диссонанствующие

звучания завершают первую часть, уходя в тишину, как будто удаляясь.

В тишине начинается середина пьесы (*Andante cantabile*), где композитор обращается к полифоническому изложению. Распевная лирическая тема свободно имитируется в нижнюю октаву, затем ещё октавой ниже. По ходу развития наблюдается разрастание голосов путём дублировки. Начальный оборот темы ещё напоминает о себе, но в нижнем голосе возникает трихорд из первой части. Тревожно движутся в низкий регистр параллельные квинты, при этом сгущение красок создают хроматические тона.

Реприза возвращает материал первой части: собственно тема, вычлененный из неё трихорд, а также фактурные формулы – токкатность, параллельное движение. Однако интонации заметно обострены. Так, выделяется политональный комплекс, удлиняются ряды параллельных диссонансов. Итогом становится жёсткое сложение в кульминации – параллельное движение увеличенными октавами в мощной динамике *fff*, что воспринимается как бурная радость победителя соревнований.

Тема исторического прошлого Забайкалья нашла отражение во многих сочинениях композиторов Бурятии, назовём оперу «Побратимы» Д. Аюшеева и Б. Майзеля, «Эпическую поэму» для симфонического оркестра Б. Ямпилова, вокальный цикл «Сарказмы Будамшу» Ю. Ирдынеева.

Пьесу «*Урагшаа!*» («Вперёд!») для хура и фортепиано В. Усович определил как «бурятскую фантазию» и пояснил, что отразил в ней своё представление о героико-драматических событиях далёкого прошлого. Энергичный, устремлённый характер музыки невольно напоминает поэтические строки известного бурятского поэта Б. Дугарова: «Я представлю отвагу племён, содрогавшую небо и сушу. И костры отшумевших времён полосуют зарницами душу» [1, с. 133].

Пьеса звучит в быстром движении, с некоторым замедлением в середине (фор-

ма трёхчастная). Краткое вступление вызывает в воображении раскручивающуюся пружину – энергичным (*ff*, *marcatissimo*) оборотам в партии хура отвечают квартные скачки, которые воспринимаются как выражение волевого призыва «Урагшаа!» (пример № 1).

Пример № 1 В. Усович. «Урагшаа!», вступление

Основная тема (первой и третьей частей) – стремительный взлёт хура в объёме дуодецимы – заострена созвучиями фортепиано, где октавная вертикаль (*e-e* через 4 октавы) переходит в фигурированное диссонантное *ostinato* (*g-as*), а в верхнем голосе фортепиано имитирует заключительные обороты темы, вначале точно, затем свободно. И хотя тема строится на ангемитонной пентатонике (*g-b-c-d-f*), диссонантное сопровождение (органный пункт, резкие многозвучные вертикали) обостряет мелодическую линию, сохраняющую свою бесполутоновость. Вторая тема, подчеркнута диссонансирующая, создаёт образ жестоких баталлий. В двухголосном изложении хура верхний голос складывается из кратких хроматических мотивов, а нижний представляет собой педальный тон, сменяющийся каждые два такта. Битва завершена, и наступают оцепенение и растерянность (*Meno mosso*). Трелеобразную фигурацию у фортепиано подхватывает хур, фортепиано

сопровождает его статичными созвучиями, и на этом фоне возникает тема середины, отдалённо напоминающая начальную тему, но звучащую мягко. В заключительном разделе эпизода партия хура становится двухголосной, а пентатоника сменяется мерцанием натурального *g moll* и *B dur*. Внезапно вторгается новый эпизод, где тема предыдущего звучит в романсной фактуре у фортепиано, тональность неожиданно сменяется на *Ges dur*, хуру же поручаются фигурации, в которые вплетаются отдельные обороты темы (пример № 2).

Пример № 2 В. Усович. «Урагшаа!», II часть

Близится каденция, но композитор её отодвигает, используя энгармоническую замену (вместо трезвучия *Ges dur*'а появляется *fis moll*). Именно так обозначено начало репризы, динамизированное энгармоническим приёмом и тем, что участники ансамбля обмениваются музыкальным материалом – «раскручивание пружины» поручено фортепиано, тогда как энергичные квартные скачки – хуру. Сразу же, без перехода возвращается исходный тональный центр *g*, и обе темы первой части звучат без перемен. Краткая кода строится на секвенцировании краткого пентатонического оборота.

Бурятская фантазия «Урагшаа» В. Усовича признана исполнителями и получила популярность у слушателей благодаря оригинальности национального по складу тема-

тического материала и мастерству изложения. Произведение часто звучит в концертах, в том числе и в различных переложениях, как например, для чанзы и фортепиано.

В фортепианной миниатюре «Субурган» В. Усовича (из его цикла «Новые пьесы для моих старых друзей») музыкальными средствами отражено состояние, в которое погружает человек, приблизившийся к субургану – буддийской ступе, предназначенной для совершения обрядовых действий.

Создавая возвышенный образ, композитор тщательно отобрал комплекс средств – медленный темп (*Andante*), «тёмную» тональность *es moll*, пентатонику от *es* (пример № 3). Что касается звукоряда, то хотя по ходу развития включаются тоны 6-й и 7-й, но или при параллельном движении (звук *f*), или как второстепенный элемент (звук *ces*), и, таким образом, пентатонный колорит сохраняется на протяжении всей пьесы.

#### Пример № 3 В. Усович. «Субурган»



Выразительна фактура – в низком регистре при динамике *p* звучит (*non legato*) мелодия, вызывая в воображении сосредоточенный образ произнесения мантры. Мелодическую линию поддерживают нетерцовые созвучия. В дальнейшем музыкальные фразы в первой части (простой трёхчастной формы) повторяются с незначительными изменениями динамики (*p* сменяется на *f*), фактуры (мелодия дается в удвоении), регистра (сопровождение перемещается на октаву выше).

Необычна фактура средней части пьесы, где наблюдается контрастно-тематиче-

ское полифоническое сложение пластов. Нижний из них начинается с репетиции одного тона, затем звучит репетиция секунды, а далее идёт разрастание до квинты и октавы. В верхнем голосе свободно секвенцируются короткие попевки, при этом ощущение пласта возникает вследствие элементов скрытого двухголосия. Движение ускоряется за счёт ритмического уменьшения, усиливается динамика, напряжение нарастает к кульминации, где в верхнем голосе на фоне репетиции возникает новая мелодическая линия. Данный образ можно трактовать как совместную молитву многих людей, в процессе произнесения которой складывается общая экстатическая звучность. Пассажи восходящего движения сравнимы с взглядом, обращённым к небу. По логике обряда должно наступить успокоение, погружение в безмолвную молитву, но по законам музыкальной логики наступает динамическая реприза. Мелодия в квинто-октавном утолщении меняется местами с сопровождением. Усиливается динамика, гулко звучат тяжёлые глубокие басы. В заключении возвращается словно издали мелодия первой части. В. Усович создал незаурядное произведение, яркое по своему образу, оригинальное по языку. Слушая «Субурган», легко представить себе его музыку в оркестровых красках.

Рассмотрение ряда камерно-инструментальных произведений композиторов Бурятии позволяет сделать некоторые выводы: композиторы ищут новые формы воплощения национальной тематики; обогащается национальная палитра средств музыкальной выразительности; национальную ладовую основу бурятской музыки – ангемитонную пентатонику – композиторы соединяют с разнообразными гармоническими и полифоническими приёмами; совершенствуется мастерство композиции.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дугаров Б. С. Звезда кочевника: стихи. Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1994. 256 с.
2. Куницын О. И. Бурятская музыкальная литература. Улан-Удэ: МК Республики Бурятия, РУМЦ по образованию, 2007. 164 с.
3. Раабен Л. Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986. 200 с.
4. Хакимова Е. Л. Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 23 с.
5. Чанза: школа мастерства [Ноты]: учеб. пособие. В 3 ч. Ч. 2: Соч. для чанзы / ред.-сост. В. В. Китов. Улан-Удэ: Информполис, 2007. 208 с.
6. Ятага: школа мастерства школа мастерства [Ноты]: учеб. пособие. В 3 ч. Ч. 2: Соч. для ятаги / ред.-сост. В. В. Китов. Улан-Удэ: НоваПринт, 2009. 182 с.

## REFERENCES

1. Dugarov B. S. *Zvezda kochevnika: stikhi* [Star of the Nomad: Poems]. Irkutsk: East Siberian Book Press, 1994. 256 p.
2. Kunitsyn O. I. *Buryatskaya muzykal'naya literatura* [Buryat Musical Literature]. Ulan-Ude: The Ministry of Culture of the Republic of Buryatia, National Training Center for Education, 2007. 164 p.
3. Raaben L. N. *Kamerno-instrumental'naya muzyka pervoy poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki* [Chamber Instrumental Music of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century. Europe and America]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1986. 164 p.
4. Khakimova E. L. *Kamerno-instrumental'naya muzyka kompozitorov Udmurtii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Chamber Instrumental Music by Composers of Udmurtia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2004. 23 p.
5. *Chanza: shkola masterstva* [Noty]: ucheb. posobie. V 3 ch. Ch. 2: Soch. dlya chanzy [Chanza: The School of Mastery] [Musical Score]: Tutorial Manual. In 3 Parts, Part 2. Compositions for Chanza]. Edited by V. V. Kitov. Ulan-Ude: Informpolis, 2007. 208 p.
6. *Yataga: shkola masterstva* [Noty]: ucheb. posobie. V 3 ch. Ch. 2: Soch. dlya yatagi [Yataga: The School of Mastery] [Musical Score]: Tutorial Manual. In 3 Parts, Part 2. Compositions for Yataga]. Ed. V. V. Kitov. Ulan-Ude: Nova Print, 2009. 182 p.

## Национальная тематика

## в камерно-инструментальном творчестве композиторов Бурятии

Автор отмечает, что в последние десятилетия композиторы Бурятии всё большее внимание уделяют камерно-инструментальным жанрам. Это объясняется усилением процесса возрождения национальной бурятской культуры, близостью камерной музыки традиционным формам музицирования. Стремясь к созданию национальной музыкального колорита, авторы движутся различными путями: используют в качестве тематизма подлинные фольклорные мелодии; конструируют оригинальный тематизм на основе интонаций бурятского фольклора; опираются на тембры народных инструментов. В статье рассматриваются камерно-инструментальные произведения современных композиторов Бурятии: В. Усовича, П. Дамиранова, Л. Санжиевой, Д. Коркиной. Для анализа выбраны различные по жанрам произведения: фантазия «Урагшаа!» («Вперёд!») для национального инструмента (хур) и фортепиано, фортепианная миниатюра «Субурган» («Буддийская ступа») В. Усовича; фортепианные пьесы «Шаман» Л. Санжиевой, «Наадан» («Праздник») П. Дамиранова; концертная фантазия «Байкал» для 33-струнной ятаги соло Д. Коркиной. Изучение произведений позволяет автору сделать следующие выводы: композиторы ищут новые формы воплощения национальной тематики; обогащается национальная палитра средств музыкальной выразительности; национальная ладовая основа бурятской музыки – ангемитонная пентатоника – соединяется с разнообразными гармоническими и полифоническими приёмами; совершенствуется мастерство композиции.

Ключевые слова: композиторы Бурятии, камерно-инструментальные жанры, ятага, чанза, хур

### The National Subject Matter in the Chamber Instrumental Music of Composers of Buryatia

The author notes that during the recent decades in the music by composers of Buryatia more and more attention is being paid to chamber instrumental genres. This can be explained by the effort of the process of revival of the national Buryat culture, as well as the closeness of chamber music with the traditional folkloristic forms of music making. Aspiring to the creation of a national musical color, composers traverse along different paths: they use genuine folk melodies for their thematic material; they construct original themes on the basis of intonations of Buryat folk music; they base their music on timbres of folk instruments. The article examines the chamber instrumental compositions of contemporary composers of Buryatia: V. Usovich, P. Damiranov, L. Sanzhiyeva and D. Korkina. Several compositions diverse in their genres are chosen for analysis: V. Usovich's fantasy "Uragshaa!" ("Onwards!") for the national instrument "khur" and piano and short piano piece "Suburgan" ("Buddhist stupa"); L. Sanzhiyeva's piano pieces "Shaman"; "Naadan" ("Festivity") by P. Damiranov and the concert fantasy "Baikal" for 33-string yataga solo. Study of these compositions makes it possible for the author to come up with the following conclusions: composers search for new forms of manifestation of national musical thematicism; the national palette of means of musical expressivity becomes enriched; the national modal foundation of Buryat music – anhemitonic pentatonicism – is combined by composers with various diverse harmonic and contrapuntal techniques; hence, the craft of musical composition perfects itself.

Keywords: composers of Buryatia, chamber instrumental genres, yataga, chanza, khur

#### **Цыбикова-Данзын Инесса Александровна**

ORCID ID: 0000-0001-8647-4247

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории,

теории музыки и общего фортепиано

*E-mail: ines.ts@mail.ru*

Институт музыки

Восточно-Сибирской государственной

академии культуры и искусств

Улан-Удэ 670031, Российская Федерация

#### **Inessa A. Tsybikova-Danzyn**

ORCID ID: 0000-0001-8647-4247

PhD (Arts), Associate Professor

of the Department of Music History,

Music Theory and Secondary Piano

*E-mail: ines.ts@mail.ru*

Vostochno-Sibirskaya gosudarstvennaya

akademiya kul'tury i iskusstv

East-Siberian State Academy of Culture

and Arts

Ulan-Ude 670031, Russian Federation





LIUDMILA P. KAZANTSEVA  
*Astrakhan State Conservatory*



UDC 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.063-072

## THE FIGURATIVE AND IMAGINATIVE WORLD IN THE PICTORIAL ART AND MUSIC OF M. K. ČIURLIONIS\*

The name of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) is primarily associated with his picturesque visual canvases, which are unique, impressive and enigmatic. His music is much less known (in comparison to his paintings), even though, according to the fundamental research of Vytautas Landsbergis “M. K. Čiurlionis’ Oeuvres (The Spring Sonata)”<sup>1</sup>, the master’s musical legacy consists of 345 musical opuses!

M. K. Čiurlionis’ artistic “countenance” has been defined by two lines of character having motivated V. H. Karatygin, the outstanding musical critic of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, to title his article “In the memory of the Artist and Composer M.K. Čiurlionis”<sup>2</sup>. And still, *do those two lines really coexist in a harmonious manner* in the imaginative world of Čiurlionis? This question must be raised, because the balance between the two art forms is rather ambiguous. For example, there are frequent declarations of the congeniality between Čiurlionis’ music and visual art works, which justifies direct parallels between works pertaining to different various pieces of art various pieces of art. Such parallels are most often evoked by the “musical” names of his pictures: *sonata* (“Sonata of Starts,” “Sonata of Sun,” “Sonata of Sea,” “Sonata of Summer,” “Sonata of Spring,” “Sonata of Serpent,” “Sonata of Pyramids”), *symphony* (“Funeral Symphony”), *ballade* (“The Black Sun Ballade”), and *prelude*.

Among the varied and controversial viewpoints regarding the *significance of various types of art* presented in the works of Čiurlionis,

*the musical dominant* was the one to excel during the lifetime of the master. “They seemed to me to be music fastened to the canvases with paint and lacquers,” – this is what artist A. P. Ostroumova-Lebedeva asserted about his paintings<sup>3</sup>. The poet, literary critic and founder of the journal “Apollon” S. K. Makovsky considered his paintings to be “nothing else but graphic illustrations for musical compositions”, thereby, evaluating Čiurlionis’ musical works higher than his paintings<sup>4</sup>.

The opposite opinion was expressed in a no less distinct manner, suggesting that Čiurlionis’ art work was considerably different from his music and that Čiurlionis the artist was more significant than the composer, as was asserted, among other people, by early 20<sup>th</sup> century literary critic and poetry theorist V. F. Chudovsky, who said: “He is an artist to such an extent that he must be understood particularly as a painter, after which the rest of his works would become clear”<sup>5</sup>.

The significant literary figure, symbolist poet, playwright, literary critic and philosopher Vyacheslav Ivanov took up the middle position, advocating *synthesis of the arts*: “The pictorial elaboration of elements of visual contemplation, following a principle derived from music – this is, in our opinion, what his method comprises. <...>. The visual impression for him becomes the equivalent of a musical theme and develops itself analogously to the development of the latter. We remain in the world of forms, but they are unfolded before us as musical sounds”<sup>6</sup>.

Such apparent contradictions of evaluation are hardly surprising, since the question of interaction of the arts presented in Čiurlionis’

\* This translation into English is by Aziz S. Gyuliev, edited by Dr. Anton Rovner.

heritage presents a challenging and complex issue. Without making any pretence of disclosing the issue, I shall touch only upon one of its aspects: that of artistic imagery, i.e. *to what extent are the images generated by the different forms of art similar or different.*

We must start with the question of *what kind of images do they present in themselves*, and what are their characteristic features. In order to find the answers to these questions, it is worthwhile to focus on those images which, on the one hand, are revealing for the master and, on the other hand, induce to a comparison with each other. In Čiurlionis' oeuvres, the themes of the "forest" and the "sea" are especially indicative.

### Forest-images in the works by Čiurlionis

The forest is one of the most penetrating themes in Čiurlionis' creative works, which is understandable enough, since, according to the folk perceptions he was brought in, all of Lithuania was essentially a forest.

In 1900–1901 the master composed the symphonic poem "Miške" ["In the Forest"], and in 1903 he painted the oil picture "The Music of the Forest." Their chronological proximity presumes a congeniality of images, but does this really happen in this case? The music is inelaborate and does not conceal its song sources of intonation (*Example 1*), though developed symphonically in an unhampered way. One can perceive in it open space and the gentle fluctuation of air. The composer used the following words to describe the music to his friend: "It begins with soft, widely spaced chords resembling the quiet and broad whisper of our Lithuanian pine trees"<sup>7</sup>.

The lyrical utterance unfolds itself in a calm and unhurried way. The atmosphere formed in it reminds both a description of nature and the emotional effect caused by its contemplation. At the same time, the general emotionally balanced state admits some agitation and calming down, albeit, avoiding drastic transformations of the overall statistic image. The impression conveyed to us by the symphonic poem is

that of emotionally specified musical scenery permeated by a sense of delicate romantic lyricism, which the composer admires and marvels in.

Does one of Čiurlionis' first paintings "The Music of Forest" ("The Murmur of the Forest", "Forest Music", 19048) (*Painting 1*) correspond to the sound of the aforementioned music? Its coloration is perceptibly gloomier than that of its musical prototype, since almost the entire canvas is intersected by dark concise vertical lines of "ship-like" pine trees. However, besides the age-old mighty trees, another image calls to our attention – that of Light, will and warmth. It streams from a great distance away, looking through the trees and cutting through the stockade formed by them. The dark forest presents merely one of two images here, moreover, contrasting ones.

While making an effort to describe the forest, one observes that it is "not real". The straight lines of trees stretching out to the firmament are too flawless in shape, and their contours, bereft of branches with pine-needles, are too schematic in appearance. The images of the hardly predictable Baltic expanse and scattered sunshine are, likewise, too generalized. With a minimal amount of realistic details, the images acquire significance and metaphoricity. M. H. Etkind makes the assumption that "the black vertical lines are not tree trunks at all, but the strings of a wondrous harp, which are strummed by the wind"<sup>9</sup>. It is possible that these are depictions of symbols of the everlasting entities of the Existence, while the contrasting images present nothing other than the richness of Existence. In any case, the landscape was not drawn "from nature" and is not a realistic reproduction of life.

The bent tree in the foreground creating a gap of light in the midst of other trees is especially expressive and "stereo-metric." Does this not present a symbol of decay and withering? One can hardly fail to notice a striking resemblance, both visual and conceptual, between the painting and the third pastel from the cycle "Funeral Symphony": the same bare stems





disappearing upwards in the skies, along with a bent large tree, the sun shining from afar; only in the latter picture there is a funeral procession walking in a mournful mood (*Painting 2*). The death images of and destruction of powerful, native and original elements making way for renewal hovered in the air at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, especially on the threshold of the revolution. They were also present in the consciousness of Čiurlionis, who in many of his paintings, including “The Music of Forest,” was also trying to break away from the chains of the departing past and look into the bright expanses of his native Lithuania and Mankind.

As we can see, the imaginative world of the painting is completely different and, one can say, more complicated: as opposed to the musical composition, which is monolithic in its imagery; two figures live there, moreover, contrasting ones, and their natures are distinct – symbolic and giving rise to the mutual reflection of various semantic meanings. For this reason, it does not suffice for us to concur prematurely with Etkind and assert that “the painting is either an illustration to this (the musical symphonic. – L. K.) poem, or an artistic parallel to it.”

Čiurlionis is the creator of another eminent work of art – a pastel drawing titled “The Forest” (*Painting 3*). The pine trees with lengthy tree trunks depicted on it are even more conventional with their contours vanishing in the hazy mist. Appearing ghostlike, they remind to a greater degree of kings adorned with crowns walking ceremoniously (this favourite theme of the artist also comes back in “The Journey of the King’s Son” and “The Journey of the King’s Daughter”). The symbolically depicted forest becomes a source for fairytale and mythological associations.

*The comparison of paintings with “forest-related” subject matter has proven that the living milieu and environment depicted in the master’s creative works, so dear to the heart of Čiurlionis and the Lithuanian people, is perceived in different ways: the music delivers a direct impression, coloured with vivid human emotion, while painting is associated with*

*the visualization of images of another type – symbolic, fairytale, fantastic and mythological.*

### **Images of the Sea in the Works by Čiurlionis**

Let us analyse the way M.K. Čiurlionis managed to disclose another subject, which he was no less fond of – that of the sea.

The painter devoted much of his time and artistic endeavour to the sea. As a result of this he created his paintings “Sonata of the Sea”, “The Seacoast”, “The Sea at Night”, “Ships”, “The Cliff Over the Sea”, “Yachts,” as well as a few sketches called “The Sea.” The sea constantly merges together in his pictures with other subject matter, as well. The musician also eternalized the sea in his musical symphonic poem “Jura” [“The Sea”], his three-movement piano cycle with the same name and the prelude for piano, “By the Sea”.

The symphonic poem “Jura” [“The Sea”] (1903–1907) is a large-scale musical composition for orchestra and organ lasting over 30 minutes in duration. Nevertheless, it is not possible to discover in it a number of images, which is typical for a large-scale opus. The entire symphonic poem presents an explication of the sea. Herein is presented the element of water, manifesting itself as unending, powerful, eternally existent and capable of changing constantly its mood, involves some elements of illustration (the figurations in the high-pitched registers of the wind instruments recreate the effervescence of the sea foam). The composer managed to mould a rather realistic and integral image of powerful, omnipotent force. Once again, just as in the case of the musical image of forest, notwithstanding the mobile character of the depicted phenomenon of nature, the image depicted is static; it does not undergo any thorough development or transformation. Veneration and admiration for the titan strength – therein lies the musical hypostatis of the sea characteristic for Čiurlionis.

Three emotional states of the sea succeed each other in the three-movement cycle of piano pieces, “The Sea,” opus 28 (1908). In this music

the sea is not as powerful or entrancing as in the symphonic poem. It is “chamber-like”, lyrical and deeply felt by the human being (*Example 2*). The prelude for piano “By the Sea,” likewise, resembles pictorial sketches of landscapes. However, the principle of depicting the sea by means of the piano in many respects remains the same as that in the symphonic poem.

So how did Čiurlionis the artist perceive the sea? His famous “Sonata of the Sea” (“Sea Sonata,” 1908) can tell us about his apprehension.

At first sight, the triptych of paintings seems to be absolutely musical, and the pictures themselves were endowed with typically musical titles: Allegro, Andante, Finale. In reality, one deals with the three stages of unfolding of an artistic concept, quite remote from the idea conceived for and implemented in the musical composition.

Čiurlionis does not draw *plein-air*s, and his sea is remote from possessing realistically depicted landscapes. The image he has created is complex and polyphonic<sup>10</sup>, since it is possible to find “concealed voices” in it, standing for the association of the main image with accompanying ones (for example, the shadow of the seagull in “Allegro” (*Painting 4*): this is an ordinary sea bird, a common attribute of a sea landscape, but this also presents a personification of an idea – particularly as a seagull. It is particularly the “seagull as a splendid idea” is how the artist interpreted this sea bird. Finally, the seagull for him is an autobiographic creature (the depiction of a bird spreading its wings was used by him as a graphic element for the first letter of his signature. Čiurlionis called his beloved wife Sophia “my white bird”. Allusions to the emotional depression experienced by him obtained the poetic comparison to “the bird of darkness”). This semantic stratification expands the boundaries of the image, making it more volumetric, which was not necessary for the musical “marine work”.

The polyphonic qualities inherent in Čiurlionis’ work are also revealed by “scale counterpoint,” displayed in the enigmatic

underwater world of “Andante,” in which a sailing ship is resting on somebody’s attentive soft palm of the hand (*Painting 5*), the “counterpoint of temporal situations,” which is disclosed in the selfsame “Andante” by the light shining out from the windows of houses of a city sunk under the sea a long time ago; this is the phosphorescence of lights of ships swaying on the horizon or giant candelabums, appearing as the shining of two suns simultaneously, “spatial counterpoint,” which can be observed in the combination of independent compositions overlapping one on top of another and shining through each other, and it provides a combination of two perspectives in which the sea is represented in “Allegro”: from a bird’s eye panorama, disclosing distant hills with trees growing on them; in the direct immersion into the seething waves; upon the viewing of its minutest “quantas,” resembling either water drops or pearl and amber necklaces, or, perhaps, bundles of fishing net entwined together (the preserved pencil sketch of this painting evokes such an analogy). The sea is depicted as being overly close, relatively close and overly distant on the canvas, but the three expositions hulking up over each other violate the law of perspective.

A musician looking at the paintings would also notice imitations: the repetition of the idea expressed in the triptych the spatial and temporal shift. Thus, in “Allegro” the wave crests multiply in the contours of the hills, while the bubbling foam devolves into a chain of drops (“imitation in augmentation”). In “Finale” the powerful, distraught wave bulwark virtually recreates in its appearance the outlines of the boats resurfacing from out of the sea depths (once again, in multiple augmentation) (*Painting 6*), while in the wave peaks crowning the bulwark one could recognize the curves of waves consolidated in the foreground of the ripples.

Since the analysis of the triptych discloses a series of consistent patterns, it might seem that the sea depicted in the painting is very musical. In truth, the graphic techniques applied by the artist and the arrangement of artistic space resemble musical techniques in many ways. Nonetheless,



the result of these techniques is distanced from the domain of music: the resultant image does not unfold in time, does not live in a “linear” fashion, and essentially does not “live” – it is stock-still and abstractive, acquiring the status of a sign or symbol. Another meaning-bearing process manifests itself, as a result of which the picturesque image of the sea expands and leads to the point at infinity in terms of its semantics. Such symbolism is likewise apparent in many of Čiurlionis’ other paintings.

In this respect, another detail poses itself as being remarkable. In “Finale” the powerful all-shattering wave discloses the graphic symbol of Čiurlionis’ initials – MKC. (*Painting 7*). Their location (in the middle of the painting) does not correspond in the least with a typical attribute of the visual arts – the artist’s signature, which is usually placed at a peripheral side of a canvas. In the painting the force of nature, ready to descend, resembling a certain raving, possessed mythological divinity, seems to identify the victim it has chosen to chastise – in this connection, there appears yet another conceptual aspect of the image – namely, the autobiographical. Thereby, the monogram in the “Sonata of the Sea” paves the way for the comprehension of the philosophic problem of life and death.

### **From the Artistic Image – to the Artistic Subject**

The aforementioned comparisons provide sufficient material for further reflection, in which I shall try to base myself on theoretical elaborations of music content. The theoretical ideas of musical content, which are expounded as an integral concept in a special study<sup>11</sup> as an integral conception, also deal with musical depiction. For instance, the “*subject matter*” for musical images is classified by me as something aimed at the Human Being, the World and the specificity of Music as an art. If we examine Čiurlionis’ artistic imagery of the musical and artistic works compared by us in terms of their subject matter, we will discover that the musical images are localized within the

paradigms of “the Human Being” and, partly, “the World,” whereas the images present in his paintings are contained exclusively within the aspect of “the World.”

Let us go onwards. The artistic images are aimed at disclosing a certain *artistic theme (topic)*. The author’s classification within the sphere of music has disclosed three types of topics: purely musical ones, existent solely in musical compositions (advancing something specifically musical, for example, clearly demonstrated means of expression, a demonstrated musical technique, etc.); the pan-artistic subject matter applied in different types of art (“emotion”, “portraiture”, “landscape”, “artist and society” or “artist and power”); universal, panhuman themes developed not only in art, but also in science, religion, ethics, philosophy (“human beings and fate”, “the fight of Good and Evil”, “self-affirmation in action”).

If we correlate Čiurlionis’ works examined above with the classification of subject matter, we discover that Čiurlionis’ musical compositions are “pan-artistic,” since the imagery connected with them is typological and traditional for different types of art. The composer is not interested in the prospect of either researching the language of music or in demonstrating his virtuosic ingenuity – in other words, the purely “musical” theme is not in the least attractive for him. Likewise, his musical images, as it had been proven earlier, are not inclined towards any kind of generalization. In regards to his paintings, the situation is quite different: offering the artist’s personal visions of what is Life and Death, Good and Evil, Ideals, History, Culture, the native land etc., his paintings refer in their subject matter to the pan-human sphere of religion and philosophy, gravitating towards the highest level of generalization and equating art with other forms of human cognition.

One more methodological angle – the Aristotelian triad of “*lyricism-epos-drama*” – helps reflect on Čiurlionis’ legacy. These categories have been thoroughly elaborated in the domain of aesthetics, according to which epos is, as a rule, a narration about real or mythological

events which happened long ago, taking place within the chronotope of infinity and eternity, *drama* is a dynamic unfolding of action based on cause and effect in a restricted structured space and the present time, while *lyricism* is the perception of the world by the human being and his response to reality in the space correlated to the human being and to the time modes of “present”, “past” and “future”. *In examining Čiurlionis's oeuvres through the prism of significant aesthetic categories, one must acknowledge that his music is the embodiment of lyrics, whereas the images in his painting are picturesque, significant and symbolic, which relays them to epos.*

The principal difference of image-related artistic reference points in his music and his paintings becomes especially evident in the ambiguous situations of choice. Thus, Sophia Kymantaitė-Čiurlionienė's literary text for the choral fughetta “Autumn” (“The Falling of Yellow Leaf”), besides containing traits of lyrical landscape (“Autumn. The yellow leaf flies, flies... brought up by the sun and chased by the wind”), disposes to a transition into the realm of philosophizing (“And the earth accepts all those who have completed their earthy course... our life is just a moment”). However, the music does not yield to this kind of temptation, but preserves its image-bearing artistic paradigm, retaining the sad feeling caused by the withering of nature (*Example 3*).

On the other hand, some of the themes revealed in the paintings, which assert the implementation of emotion – “Anger I” and “Anger II”, “Grief (I)” and “Grief (II)” (“Sadness”, “Yearning”) – turn out to be aimed at expressing something different from the movements of the soul or the heart. The subject matter aspiring to lyricism is resolved by means of symbols, abstractions and an ambivalent mysterious atmosphere developing in utterances of epic amplitude.

So, let me sum up.

Starting out from similar titles and comparing opuses which unwittingly “having something in common” with each other, the conclusion can be drawn that there is hardly

any direct correspondence present between paintings and musical compositions. In music there is the “forest”, the “sea” and “autumn”, there are preludes, sonatas and fugues, but these do not correspond in a straightforward manner with the paintings bearing identical names. Čiurlionis seems to have felt the sufficient “musical quality” of his paintings and the “viewable” illustrative quality, presented in his music in harmless dosages. Consequently, he did not indulge in the vain hope of creating of literally perceivable images of his favourite subject matter.

So, is the distance between his music and paintings veritably enormous and insurmountable? Of course, it is not so. Our intuitive perceptions of “musical” and “picturesque” qualities in the related arts are not groundless, but, nonetheless, we must remember that the aforementioned categories are revealed in certain ways.

Indisputably, the interpenetration of music and pictorial art is evident in many aspects. Thus, the musicality displayed in paintings is apparent in the incorporation of some genres (sonatas, symphonies, fugues and preludes), compositions (the sonata-symphonic cycle and fugues), techniques of form-generation (imitation) and dramaturgy (“polyphonic” versatility). It is also appropriate to mention about the picturesque qualities displayed in the music, bearing in mind the influence of genre (strict graphic elements of a melodic pattern, the soft “watercolour effect” of his short instrumental pieces) and techniques (polished linearity). Nevertheless, analysis of imagery and subject matter displayed quite different results: art is rather autonomous in them. For this reason, when speaking of the “musical quality of the paintings” and the “picturesque quality of the music,” one must be aware of where and how the aforementioned features are revealed. Bearing this in mind, we cannot but agree with Lithuanian poet Eduardas Mieželaitis, who asserted the following: «... Čiurlionis is everything: music, colours and poetry. But the key point of his legacy is the idea»<sup>12</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> Landsbergis V. V. *Tvorchestvo Čurlyonisa (Sonata vesny)* [Čiurlionis' Oeuvres ("Sonata of Spring")]. 2<sup>nd</sup> publication. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 280 p.

<sup>2</sup> Karatygin V. G. *Poeziya idey. Pamyati khudozhnika-kompozitora M. K. Čurlyonisa* [The Poetry of Ideas. In Memory of Artist and Composer M.K. Čiurlionis]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art]. 1912. No. 18, pp. 377–380.

<sup>3</sup> Ostroumova-Lebedeva A. P. *Avtobiograficheskiye zapiski. 1900–1916* [Autobiographical Notes. 1900–1916]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1945, p. 109.

<sup>4</sup> Makovsky S. K. M. K. Čurlyonis [M. K. Čiurlionis]. *Apollon*. 1911. № 5, p. 23.

<sup>5</sup> Chudovskiy V. A. M. K. Čurlyonis (*otryvki*) [M. K. Čiurlionis (Extracts)]. *Apollon*. 1914, No. 3, p. 20.

<sup>6</sup> Ivanov V. I. M. K. Čurlyonis i problema sinteza iskusstv [M. K. Čiurlionis and the Issue of Synthesis of the Arts]. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Collected Works in 4 vol.]. Under the editorship of D. V. Ivanov and O. Deshart.

Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. Vol. 3, pp. 151–152.

<sup>7</sup> Citation from: Landsbergis V. V. Op.cit. P. 83.

<sup>8</sup> Many works of Čiurlionis have variants of names.

<sup>9</sup> Etkind M. H. *Mir kak bol'shaya simfoniya* [The World as a Great Symphony]. Leningrad: Iskusstvo, 1970, p. 14.

<sup>10</sup> See: Fedotov V. M. *Muzykal'nye osnovy tvorcheskogo metoda M.K. Čurlyonisa: avtoref. dis. ... kand. isk.* [Musical Fundamental Concepts of M. K. Čiurlionis' Creative Method: Thesis for Dissertation for Phd of Arts]. Petrozavodsk, 1996. 28 p.

<sup>11</sup> Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya* [Fundamentals of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Volga, 2009. 367 p.

<sup>12</sup> Mieželaitis E. B. *Mir Čurlyonisa* [The World of Čiurlionis]. Mieželaitis E. B. *Kontrapunkt* [Counterpoint]. Moscow: Izvestiya, 1971, pp. 442.

## EXAMPLES

Example 1 “Miske” (“In the Forest”)

Example 2 “Jura” (“The Sea”) opus 28 No. 1

Example 3

“Autumn”

Tenori I: О - сень. Лис - ток по - жел - тый ре - ст, ре -  
 La - pas ra - gel - tes nukrin - ta. sau - les au - gin -  
 Tenori II: О - сень. Лис - ток  
 La - pas ra - gel -  
 Bassi I: Па - да - ет лист, го - ни - мый вет - ром.  
 Krin - ta la - pas ša - ka siū - buo - ja.  
 Bassi II: - ст, солн - цем взра - щен - ный, вет - ром го - ни - мый.  
 - tas, vē - jo pu - skin - tas, vē - jo pu - skin - tas.  
 по - жел - тый ре - ст, вет - ром го - ни - мый, го -  
 - tes nukrin - ta, sau - les au - gin - tas, vē - jo pu -



Painting 1. The Music of the Forest



Painting 2. Funeral Symphony (III)



Painting 3. The Forest



Painting 4. Sonata of the Sea (I)



Painting 5. Sonata of the Sea (II)



Painting 6. Sonata of the Sea (III)



Painting 7. Čiurlionis' signature

**Художественный образ:  
параллели живописи и музыки М. К. Чюрлёниса**

В статье предпринят сравнительный анализ групп живописных и музыкальных произведений Микалоюса Константинаса Чюрлёниса на одну тему («лес», «море»), свидетельствующий о том, что прямого соответствия картины и музыкального произведения не получается. Анализ показывает, что Чюрлёнис тонко ощущает достаточную «музыкальность» картин и безопасную для музыки «зримую» иллюстративность. Бесспорно, думается, взаимопроникновение музыки и живописи в целом ряде аспектов. Так, музыкальность в картинах опознаётся в использовании некоторых жанров (сонаты, симфонии, фуги, прелюдии), композиций (сонатно-симфонического цикла, фуги), приёмов формообразования (имитация), драматургии («полифоническая» многоплановость). Правомерно говорить и об изобразительности в музыке, имея в виду влияние жанра (суховатую «графичность» мелодического рисунка, мягкую «акварельность» инструментальных миниатюр), технику (отточенную линейность). Анализ же образности и тематики показал другое – в этом отношении искусства довольно автономны. Потому, говоря о «музыкальности картин» и «живописности музыки», следует отдавать себе отчёт в том, где и как именно проявляются эти качества. На основе сопоставления становится ясным, что интуитивные чувствования «музыкальности» и «живописности» в родственных видах искусства имеют под собою почву, однако прямые аналогии неправомерны.

**Ключевые слова:** Чюрлёнис, музыкальная живопись, «лес» и «море» в творчестве Чюрлёниса

**The Figurative and Imaginative World  
in the Pictorial Art and Music of M. K. Čiurlionis**

The article carries out a comparative analysis of the categories of artistic and musical compositions by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis on one subject (“the forest” and “the sea”), bearing witness to the fact that no direct correspondence between the respective paintings and musical composition comes out. Analysis shows that Čiurlionis perceives in a delicate manner the “musicality” of his paintings and the “visible” illustrative qualities present in music in harmless doses. There is a sense, however, that the mutual penetration of music and painting is indisputable in a whole set of aspects. Thus, the musical quality present in the paintings is discerned in the artist’s appellation to a number of musical genres (sonatas, symphonies, fugues and preludes), compositions (the sonata-symphonic cycle, the fugue), form-generating techniques (imitation) and dramaturgy (“contrapuntal” polyvalence). It is, likewise, appropriate to speak of depictive qualities in music, having in mind the influence of genre (the dryish “graphical” quality of the melodic line, the soft “watercolor” quality of the short instrumental pieces) and technique (well-turned linearity). However, analysis of the imagery and the subject matter showed otherwise – in this regard, the two arts are absolutely autonomous from each other. For this reason, when speaking of the “musicality of the paintings” or the “pictorial quality of the music,” one must realize in full, where and how precisely do these qualities reveal themselves. On the basis of this juxtaposition it becomes clear that the intuitive perception of the “musical” and “pictorial qualities” in these related arts hold some validity, however direct analogies are essentially invalid.

**Keywords:** Čiurlionis, musical painting, “the forest” and “the sea” in the music of Čiurlionis

**Казанцева Людмила Павловна**

ORCID ID: 0000-0002-7943-9344

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории и теории музыки

*E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru*

Астраханская государственная консерватория

Астрахань 414000, Российская Федерация

**Liudmila P. Kazantseva**

ORCID ID: 0000-0002-7943-9344

Dr. Sci. (Arts), Professor of the Music History and Theory Department

*E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru*

Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya

Astrakhan State Conservatory

Astrakhan 414000, Russian Federation





LYUBOV A. KUPETS

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory*

UDC 78.078

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.073-080

## THE MUSICAL WELTANSCHAUUNG THROUGH THE PRISM OF RUSSIAN TEXTBOOKS ON MUSIC HISTORY\*<sup>1</sup>

Up to the present day the notion of the *musical Weltanschauung* has not been sufficiently explored in scholarly discourse, although it has often been used as a metaphor or a synonym for the “artistic picture of the world,” a “musical thesaurus,” the totality of all creative endeavors of some artist, art and musical thinking, music history and musical culture. At a first glance, the musical *Weltanschauung* is a projection for the more general notion, the artistic picture of the world. The specifics of this projection are related to the subject matter and features of its functioning in culture. Undoubtedly, even though each art projects its own picture of the world, which depends on the leading modality of this type of art and the system of technical approaches to modeling this secondary reality. Additionally, any type of art exists in a complex relationship with the historical, cultural, productive and technical practices, which render direct and indirect influences on forming and shaping all these pictures of the world.

As a result, three levels of comprehension the musical *Weltanschauung* can be delineated:

1. *Philosophic-historical* – the picture of the world in music culture;

2. *Artistic-technological* – the musical *Weltanschauung* as part of the artistic picture of the world.

3. *Practical-educational* – the musical *Weltanschauung* as the history of musical culture and as a school subject.

It is the last of these levels, as artificial as it might seem and as optional to perceive as it might be, which serves for Russian culture

as a nucleus for understanding all the other options of the musical *Weltanschauung*. This meaningfulness is formed by a number of objective factors:

– In Russia at the present time all musical education is highly professionalized (with a unique three-level system of preparing professional musicians);

– There exists a number of typical standards for musical education (general school, complementary education, and specialized education), including books and brochure-sized texts on these subjects;

– Ever since the Soviet times, the historical practice in Russian professional musical education has stipulated that this subject should be viewed – along with philosophy – as the main tool for forming “the right worldview” for students, future music lovers and professional musicians;

– The centralized position of Russian literature in Russian culture has made literature the most outstanding (in every sense) compared with all the other types of cultural endeavors, determining the trajectory of their development. Moreover, many musical genres are synthetic (for in particular, all vocal and theater music, as well as instrumental programs).

Since 2000 there has been a rapid increase observed of the quantity of publications on music history. This may be associated with the drastically changing society, which encourages (and often dictates) freedom of expression on any topics, and offers many different models of education, with significant economic and social stimuli to encourage professional success<sup>2</sup>.

\* Translation by Dr. Vladimir Orlov, edited by Dr. Anton Rovner.

### The Musical Weltanschauung as a Subject of Music History

In modern Russian educational practice the discipline of music history, depending on the level of education, is subdivided into music literature (in elementary and secondary professional education) and music history (on the higher school level), although a large number of names and works are discussed on both levels. Nevertheless, *de jure* they are directed towards different specializations in humanities, and, consequently, carry different educational objectives. For example, music literature is more related to philology, and therefore music is used as a linguistic system, the elements of which must be studied to develop analytical, detailed thinking. Music history is a part of the history curriculum, which deals with historical, geographic and contextual processes, grouping the material along the space-time axis, and forming a general, abstract type of thinking with use of elements of modeling and reconstruction.

In modern practice there exists the tendency of changing the name of the subject of “Music Literature” at the elementary level simply to “Music” with added adjectives – Russian, from outside of Russia, national, European, modern. This change of the name of the course, primarily, helps the learner to concentrate more intensively on the subject, taking away all the additional associations for the students. On the other hand, there is a hidden attempt being constantly made to relate the subject of “music literature” with the subject of “music” in general education, in the context of the general target audience (school children in grades 1–7), and the status of complementary education (in children’s music schools (CMS)).

As a result, the contemporary model of this subject presents itself as follows: at the center there lies the general curricular field of “music” introduced to children in children’s music schools, followed by music literature in secondary professional education with a certain amount of music analysis and verbal skills, and then concluded by presenting general processes of musical culture at the college

level. In other words, the pupils progress from an emotionally integral overview, via detailed structural analysis to generalized classifications and theoretical models of processes.

However, this is a purely theoretical model; in the reality of education, the content of all educational literature (and, consequently, the subject itself) depends to a large degree on the individualities of the authors of the curricular textbooks. In addition, the subject of music history itself is quite specific, being endowed with

- Subjectivity, along with a large variety of sources which are mostly indirect (or rather had been such such, before the advent of sound recording, or, more precisely – video recording);

- Listening aberration, which depends on the historical context and the listener belonging to a certain subculture, including peculiar individual characteristic features;

- Lack of a common opinion on what music is (Is it something that sounds? Is it the listener’s receptivity? Is it some notated musical text?) and the criteria, which differentiate it from *non-music*;

- An equal status for the three participants in the musical process – the listener, the performer and the composer – each of whom may have a very different, often opposing, type of musical Weltanschauung;

- A co-existence in each musical composition of imminent music laws with certain projections of the respective historical and cultural epoch, and sometimes elements of the composer’s psychogram.

Moreover, the principal verbal character of the subject of music history creates for it a solid reputation of a translator from one language – music and the emotions caused by it, – into a different one – intellectual, verbal and non poetic. Usually, when discussing this process of “translation”, attention is drawn to the negative aspects: the inadequacy of style, the directness of content, the inability to understand the essence, and its excessiveness for receiving emotional pleasure.

Nevertheless, music history is the only fundamental subject in any curriculum that



is directed toward cultural reflection on musical phenomena and processes. This subject elucidates and helps build the virtual framework of the paradigm-related musical Weltanschauung, which comes to life and reveals its detailed components in the disciplines of musical performance.

Modern Russian musical education is currently in the process of transfer-search-transformation, when the paradigm-related musical Weltanschauung has not yet been established; it is replaced with a panorama of the individual paradigm-related musical Weltanschauungs of various authors of musical textbooks. But there is a general trend of moving from the traditional “old” paradigm-related musical Weltanschauung of the Soviet era – through the transformation of an “alien” Western paradigm-related musical Weltanschauung – to the emerging paradigm-related musical Weltanschauung of the 21<sup>st</sup> century.

### **The Soviet Musical Weltanschauung and its Current Transformations**

The traditional musical Weltanschauung was formed in the 1920s under the ideological patronage of Anatoly Lunacharsky and the leadership of Boris Asafyev. As a paradigmatic event it was documented in college and school textbooks since the 1940s, and in children’s music schools – since the late 1960s. Its major characteristic features are as follows:

- A uniform approach to all individuals mentioned in music history books via uniform requirements and textbooks (there was only one textbook on this subject for each level of education);

- Unchanged views on music and historical processes during the course of several decades, which was demonstrated by the fact that the same texts were published over and over until the first changes were introduced in the 1980s;

- Moral and ethical appraisal of various events in music history throughout the textbooks as a justification for praising or criticizing a certain individual;

- Ignorance of lifespan psychology and disregard of the potential target audience: a high school textbook used the same vocabulary and syntax as a college-level textbook with its obvious slant toward scholarly discourse.

- Use of a large number of clichés and banalities with incorporation of elements of political rhetoric;

- A clearly ideological message in the interpretation of musical and historical events and processes, biographical facts and even musical compositions; as a result of which there arises the obvious slant towards mythology in music history;

- A Strict selection and ranking of names and events in the history of musical culture;

- Positioning of the text as a monographic work (the authors are presented impartial scholars, no examining questions or didactic elements may be present), the focus is entirely on the information;

- This paradigm-related musical Weltanschauung is based on a certain ideal derived from natural science, which is manifested in the sameness of cause-effect relationships with the one and only correct interpretation, with a simplified approach to complex and contradictory issues in the musical culture of the past;

- A lack of an interdisciplinary approach, a fear of comparisons, Eurocentrism, strong passeism (directedness solely towards examples from 19th century music).

This musical Weltanschauung, paradoxical as this may sound, turned out to be quite stable in contemporary educational practice. These textbooks are still being printed and used widely among teachers, pupils and students, thus still promoting the old Soviet-time musical Weltanschauung for those who were born after the collapse of the Soviet Union. There are two reasons for this:

1. *Objective (economic)*: The number of copies of these textbooks was so great that these books have been available in any library (even in villages and schools), and accessible to a large number of students;<sup>3</sup>

2. *Subjective (psychological)*: Almost all the teachers (especially those teaching in the secondary and higher education programs) were taught with these books; for them the “Soviet” musical *Weltanschauung* had become “a scale into the subconscious” (to use a metaphor by Alfred Schnittke).

Over the past six years the traditional musical *Weltanschauung* has been transformed along two main trajectories: extensive and intensive. The former is based on *space-time-related* approaches (historical and geographical issues), “new in old” (the deformation of the previously very static pantheon of composers), and “old in new” (an increased interest in church music). The latter is based on a system of viewpoints: *psychological and didactic* (issue-oriented description of content)<sup>4</sup>, an appeal to the perception of a certain age group and educational status, or *socio-cultural* issues (mass musical culture is perceived as a worthy topic for discussion in a music history course).

The most impressive element here is an expanded historical scale of all studied epochs, especially of Russian musical culture. For instance, pupils at children’s music schools now cover an eight-hundred-year period of music before the Glinka and Pushkin era – starting with the times of Kievan Rus. College-level music students, on the contrary, study Russian music from the mid-20<sup>th</sup> century up to the end of the 1990s.

No less impressive is the *expansion of geography* of the subject – across the European continent and worldwide. One textbook, written for music theorists at the Conservatory level, stands out from the rest. For the first time in Russian educational practice it covers a range of countries of the Americas: the US, Argentina, Brazil, Cuba, Mexico, and discusses the present-day trends in the music of Asia and North Africa.

Overall, the current musical *Weltanschauung* in Russian education today is acquiring its basic contours, focusing on *comprehensiveness* (theory and practice), *tolerance* (a broad representation of musical cultures outside of Europe, as well as the art of various ethnic and socio-cultural groups), *decentralization and homogeneity*

(when the history of musical culture is perceived as a broad range of artistic practices worthy of attention, and not merely a small number of isolated geniuses of the period); *orientation on culture* (music history is examined within the context of a holistic humanitarian culture); *new auditory strategies* (use of a bright new audio strategy by means of listening to CDs and individual creative practices).

Therefore, the current educational musical *Weltanschauung* is an *audio-oriented perspective*, i.e. the picture of the world of a contemporary young person with a dominant audio-oriented channel of perception, who represents the subculture of modern professional musicians. His or her musical *Weltanschauung* contains specimens of the intellectual avant-garde (individual compositions), and alternative music phenomena (music from outside of Europe, jazz, pop culture fragments), as well as popular pieces of classical music so greatly appreciated by all types of music fans, such as Mozart’s *Eine kleine Nachtmusik*, Vivaldi’s *Le quattro stagioni*, Chopin’s *Funeral March*, and Johann Strauss’s *An der schönen blauen Donau*.

Nevertheless, the influence of the Soviet musical *Weltanschauung* has been quite solid up to the present day. If children’s music schools and colleges are not limited to Soviet-era books, but are supplied with new varieties of musical texts literature texts<sup>5</sup>, in the case of universities the situation is very different. Most major university textbooks on music history are dated within the range between the 1960s and the early 1990s, and their new editions are usually direct reprints.

For example, *the figure of Alexander Glazunov in college-level textbooks today is represented by texts written in 1954 and the 1960s*: these are the chapters from the textbooks for conservatories written by *Y. V. Keldysh* and *N. V. Tumanina*. The composer’s description fits clearly in the ideology and spirit of that era. Glazunov is represented within the strict frameworks of the standard formulas of Stalinist rhetoric, which migrate from one field of inquiry into another: Glazunov is seen as one of the most renowned composers of the



turn of the century, who continued the Russian classical tradition in new historical settings [5, p. 48]. Glazunov is considered to be “a composer for the people, a patriot with a deep devotion to the Russian national character” [Ibid], which places the composer into the Soviet ideological standards of a builder of communism. Then the book turns to the notion of his “ideological limitations,” characteristic for the entire generation of the 1880s, unlike the representatives of the *Mighty Handful*. The textbook then proceeds to discuss Glazunov’s struggle against the decadent moods prevalent in Belyaev’s Circle [Ibid, p. 62], which is once again associated with the norms of the Soviet political rhetoric. In the context of the emerged Cold War, it is especially tricky to handle the problem of Glazunov’s departure abroad, and his refusal to return to Russia, making him, in a way, a *nevozvrashchenets* (an *émigré* for political reasons), a *refusenik*<sup>7</sup>. Keldysh follows the general rule of not even mentioning the fact of emigration. He ignores this period of the composer’s life and work. The book states that in 1928 Glazunov left the country “for health reasons.” Then, following the same template, the author mentions briefly that his life abroad was unhappy, and whatever he had composed back then was done out of necessity to make his ends meet [Ibid, p. 63].

Repeating Keldysh, Tumanina, who wrote her text in very different political conditions, nevertheless said: “Glazunov’s work is first and foremost characteristically national. His work has been inspired by Russian nature, <...> the glorious future of Russian people, <...> and that is where Glazunov is very similar to the composers of the *Mighty Handful*” [4, p. 17]. It is in this version of his biography that the composer’s musical creativity is presented as a source of socialist realism in music – the only recognized method of artistic expression in the works of Soviet composers<sup>8</sup>.

Today, instead of using a new textbook, still unwritten as of now, students are offered the option of “independent study,” based on the 10 volume series “History of Russian Music,” edited by Keldysh. The chapter on Glazunov is presented in Volume 9, in the section titled “Late

19th – Early 20th Century.” The volume was published in 1994, and the entry on Glazunov was once again written by Keldysh. The annotation to the entire series says that the work on music history reflects “the new trends in the discipline of history.” As a scholarly monographic work, the chapter revises the image of Glazunov in new historical and cultural conditions, the beginning of the post-Soviet era.

Glazunov has been declared a recognized successor of Rimsky-Korsakov’s traditions, an undisputed authoritative figure in the music of the complex times of the early 20<sup>th</sup> century. In this chapter for the first time the author mentions the tremendous influence of Wagner on Glazunov’s music [3, p. 219], and introduces the notion of the “academically conservative” trends in his work in the first third of the 20<sup>th</sup> century. Without mentioning any names or events, Keldysh makes the presupposition that these trends were in disagreement with the reforms in the Conservatory after the Bolshevik revolution of 1917, which presented the real reasons behind Glazunov’s departure abroad [Ibid, p. 223–226]. Then again, there is no reference to Glazunov’s life and work during his life abroad.

Surprisingly, the author’s arguments and his choice of words to describe the work of the composer demonstrate rudiments of the Soviet musical *Weltanschauung*. The general impression produced by the chapter is that the author has a very strong personal opinion of the object of his essay. It is especially evident in the style of the narrative about the composer, which is both subjective and psychological. For instance, when he stresses Glazunov’s intolerance of the music of young Stravinsky and Prokofiev, and especially of the music of the 1920s, Keldysh provides the following interpretation: “Such an attitude towards all new tendencies inevitably made Glazunov a creative loner, which would have a detrimental influence on his own composition” [Ibid, p. 224]. The emotional directness of tone is likewise characteristic for the analytical segments of the chapter. For instance, when discussing the symphonic fantasy “The Forest,” Keldysh states, without elucidating his claims,

that it is “disjoint in shape, ragged and tedious in content.” The influence of Wagner is given a very negative assessment, which becomes clear from the epithets being used in the text in reference to *The Sea* and the *Eastern Overture*: “with a pompous and cumbersome sound, yet lifeless” [Ibid, p. 233]. Further, in full compliance with the directives of socialist realism, the author contraposes the parameters of form and content in these works, saying that the former prevails over the latter” [Ibid]. Providing his description of the Seventh Symphony, Keldysh summarizes: “notwithstanding his great skill and inventiveness <...> his music, nevertheless, has a somewhat cerebral character; the excess of materials produces a motley impression, which contradicts the breadth and monumentality of his ideas” [Ibid, p. 242]. The reader is left wondering what the criteria for “non-cerebral” music are.

The introductory and closing paragraphs of this chapter define the already canonized image of Glazunov: “A student and disciple of Rimsky-Korsakov, an outstanding composer of the new Russian school of music, a progressive figure in musical and public affairs” [Ibid, p. 215], a staunch supporter of Russian art, a composer of the “transitional period,” “not an innovator” [Ibid, p. 274].

Undoubtedly, this collective work cannot be considered a textbook because of the great difference between a monographic work written by a group of authors and a textbook.

*In the early 21<sup>st</sup> century, what should the greatly indispensable college-level textbook on music history be like, so that the student could use it to study the current scholarly approach to the examined issues.* The publication of books, especially of college-level textbooks, has always been an important constituent part of educational and cultural policy for many reasons.

Firstly, unlike monographic works and articles, textbooks are obligatory for students to read, and therefore shape their musical picture of the world. What content it would be filled with and in what manner, what connections, epithets and names will be present there, – this is what will determine the professional profile of the

future professionals in music and choreography.

Secondly, if a monographic work or article presents the author’s perspective of concepts related to the art of music, and different articles and monographic works may very well enter into disputes with one another, textbooks present a very different case. They establish in themselves an officially recognized system, a point of reference which is perceived often a priori, without any proof or objection (especially in Russia, with our reverent attitude towards the printed word).

Thirdly, students of conservatories, unlike those in other areas of humanities, are for the most part not inclined to written or textual perception of information. For the most part, music students tend to perceive their world in an auditory manner. In these circumstances, a music history textbook transforms the nonverbal language of music into a verbal printed text, becoming almost the only mediator with the world of absolute interpretations and the author’s notions. It happens in the world where the only criterion is, at certain times, the subjective dichotomy between “I like” and “I don’t like.”

A contemporary textbook should be, first and foremost, the kind of source book that has no lacunae of content. For instance, the chapter on Glazunov in a future music textbook must contain a number of music history topics that are covered in academic discourse yet are not presented in higher education: Glazunov and the government (the monarchy and the Soviet regime), as well as Glazunov and the Russian émigré community; Glazunov’s musical style in the context of Western music of the second half of the 19th – early 20th century.

In its methodological approach, this text should not be a monographic work; instead it should be universal, combining familiar and practical types of overviews with issue-related topics and algorithmic approaches. Of course, in the present age of internet technologies it is highly desirable to make the utmost use of all these opportunities by means of electronic textbooks: to present more information (for example, in the didactic block), more visual materials (methodologically), and to be

perceived better psychologically.

It is a well known fact that our students possess a special cognitive and psychological personality structure, and it is difficult for them to study logical, algorithmic, abstract ideas and high volumes of written verbal information. Consequently, in order for the textbook to help the student master the course successfully, it should be ideally written by a team of motivated authors, including:

- a scholar, who is a recognized subject matter expert in this field;
- an experienced methodologist, university- or conservatory-level instructor who knows

how to present the material in the process of education;

- an instructional designer who loves academic music, preferably with a degree in music;
- a graduate student or graduate assistant, who has just recently been a student and who can provide feedback from the point of view of the future “consumer” of this intellectual product – the university or conservatory textbook.

And so, if it is as Karel Čapek had asserted, “the book must create the reader,” then the new textbook “must create the new type of student,” who, in his or her turn, will create the new musical and artistic notions of the 21<sup>st</sup> century.

## NOTES

<sup>1</sup> Small fragments of the article in Russian were published in: [6]; Kupets L.A. Glazunov’s heritage in Russian textbooks for high schools (second half of XX – beginning of XXI century) // Bulletin of the Vaganova Ballet Academy. SPB., 2014. № 4 (33), pp. 77–80. The report on this subject was read in December 2015 at an International Conference in St. Petersburg University.

<sup>2</sup> See two large publication projects: 12 books of the “Styles, Composers, Epochs” by ROSMEN PRESS for the elementary school level and 5 series of ACADEMIA XXI books, published by the Ministry of Culture of the Russian Federation and the Federal Agency for the conservatory level.

<sup>3</sup> Textbooks for children’s music schools edited by T. V. Popova (9th ed., published in 1989) were printed in runs of 100,000 copies each, and while other textbooks

published in the 2000s – is no more than 5-10 thousand copies.

<sup>4</sup> The Problem of Musical Post-Modernism [2] – for universities, Issues of Romanticism and Creative Psychology [7] – for children’s music schools and Colleges.

<sup>5</sup> generally Russian.

<sup>6</sup> especially from other countries.

<sup>7</sup> ‘Defector law’, introduced in Soviet legislation in 1929, had a retroactive force (which means it also affected those who departed before that date) and practically accused these people of treason.

<sup>8</sup> For a definition of socialist realism, see: издание «Muzykal’nyi slovar’ Grova / pod redaktsiyey L.O. Akopyana. M. Praktika 2001 s. 812 [Grove’s Musical Dictionary / edited by L.O. Akopyan. Moscow. Praktika. 2001. p. 812].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Зарубежная музыкальная литература / под ред. Т. В. Поповой. 9-е изд. М.: Музыка, 1989. 125 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.

3. История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1994. Т. 9. 452 с.

4. История русской музыки: в 3 т. / под ред. Н. В. Туманиной. М.: Музгиз, 1960. Т. 3. 333 с.

5. Келдыш Ю. В. История русской музыки. Ч. 3. М.: Музгиз, 1954. 532 с.

6. Купец Л. А. Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале современных российских учебных изданий) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 241–248.

7. Привалов С. В. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма. СПб.: Композитор, 2003. 248 с.

## REFERENCES

1. *Zarubezhnaya muzykal'naya literatura* [European Musical Literature]. 9th Edition. Edited by T. V. Popova. Moscow: Muzyka Press, 1989. 125 p.

2. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: uchebnik* [History of Russian Music in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century: Textbook]. Edited by T. N. Levaya.

St. Petersburg: Kompozytor Press, 2005. 556 p.

3. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. T. 9* [History of Russian Music In 10 Volumes, Volume 9]. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow: Muzyka Press, 1994. 452 p.

4. *Istoriya russkoy muzyki. V 3 t. T. 3* [History of Russian Music In 3 Volumes. Volume 3]. Edited by N. V. Tumanina. Moscow: Muzgiz, 1960. 333 p.

5. Keldysh Yu. V. *Istoriya russkoy muzyki. Ch. 3* [History of Russian Music. Part 3]. Moscow: Muzgiz,

1954. 532 p.

6. Kupets L. A. Musical Picture of the World as an Educational Phenomenon (on the Material of Modern Russian Textbooks). *Music Scholarship*. 2007, No. 1 (1), pp. 241–248.

7. Privalov S. V. *Zarubezhnaya muzykal'naya literatura. Epokha romantizma* [European Music Literature. The Epoch of Romanticism]. St. Petersburg: Kompozytor Press, 2003. 248 p.

### Музыкальная картина мира

#### сквозь призму отечественных учебников по истории музыки

В статье анализируется отражение музыковедческой научной парадигмы в российском музыкальном образовании. Вводится понятие «музыкальной картины мира» (МКМ) как проекции художественной картины мира. Имея несколько уровней, МКМ рассматривается здесь как история музыкальной культуры, создаваемая в российских учебных изданиях.

Основной раздел посвящён исследованию «советской» МКМ и её современных трансформаций. Указываются основные признаки данной МКМ, которая конструируется ещё в 1920-х и закрепляется в учебниках уже с 1940-х гг. Фиксируется историческая «живучесть» модели вплоть до начала XXI века по ряду объективно-экономических и субъективно-психологических причин.

Современная МКМ в России видится как явление становящееся и неупорядоченное, в котором одновременно присутствуют как устойчивые элементы «советской» МКМ, так и тренды западной науки. Ситуация демонстрируется на примере интерпретации личности и творчества одной из влиятельнейших музыкальных фигур в России конца XIX – первой трети XX века – А. К. Глазунова.

**Ключевые слова:** российское музыкальное образование, учебники истории музыки, консерватория, А. К. Глазунов, музыкальная картина мира

### The Musical Weltanschauung

#### through the Prism of Russian Textbooks on Music History

The article analyzes the reflection of the musicological scholarly paradigm on Russian musical education. It brings in the concept of “musical picture of the world” (MPW) as a projection of the artistic picture of the world. Being endowed with several levels, the MPW is examined here as the history of musical culture created in Russian tutorial editions.

The main section of the article is devoted to research of the “Soviet” MPW and its present-day transformations. Indications are given of the chief characteristics of this present MPW, which was constructed already in the 1920s and consolidated itself in textbooks already in the 1940s. Record is made of the historical “durability” of the model all the way up to the beginning of the 21<sup>st</sup> century as the result of objective economical and subjective psychological reasons.

The present-day MPW in Russia is perceived as a phenomenon existing at a formative and disordered stage, which contains the simultaneous presence of both the stable elements of the “Soviet” MPW and the trends of Western scholarship. The situation is demonstrated on the example of interpretation of the personality and the musical oeuvres of one of the most influential musical figures in Russia of the late 19<sup>th</sup> century and the first third of the 20<sup>th</sup> century – Alexander Glazunov.

**Keywords:** Russian musical education, textbooks on music history, conservatory, Alexander Glazunov, musical picture of the world

**Купец Любовь Абрамовна**

ORCID ID: 0000-0003-3344-2318

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры

истории музыки

*E-mail: lkupets@yandex.ru*

Петрозаводская государственная

консерватория им. А. К. Глазунова

**Lyubov A. Kupets**

ORCID ID: 0000-0003-3344-2318

PhD (Arts),

Professor of the Music History Department

*E-mail: lkupets@yandex.ru*

Petrozavodskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State

A. K. Glazunov Conservatory

Petrozavodsk 185031, Russian Federation





AMERICAN FESTIVAL OF MICROTONAL MUSIC  
*March 27–29, 2015, New York*

On March 27–29, 2015 the American Festival of Microtonal Music took place in New York City at the “Spectrum” Gallery at 121 Ludlow Street on the Lower East Side in Manhattan. The festival was organized and directed by composer and bassoonist Johnny Reinhard, a long-time enthusiast of microtonal music, who has been organizing the festival since 1981 in New York. The festival has presented works by numerous composers from around the world, bringing together the most diverse styles, genres and techniques, including Renaissance and Baroque music, Classical and Romantic, early and mid 20<sup>th</sup> century, contemporary classical, as well as ethnic, jazz and rock music. As usual, this year’s festival presented a broad assortment of musical trends, as was manifested in the musical works of composers from the United States and many countries of Europe and Asia.

On March 27 the first concert of the American Festival of Microtonal Music took place. The first concert of the festival began with Johnny Reinhard’s introductory speech, where he introduced his festival and described his new invention – the 128-note-per-octave scale, on which any note played ends up being consonant, and which does not have any dissonant pitches. He also introduced the composers whose works were about to be performed and the performers who were about to play, some of whom also said a few words about their pieces and their performances, including guitarist from Istanbul, Tolgahan Çoğulu, who described his performance of microtonal music on the guitar, and David Galt, who introduced his piece “Garbled Music: a Diptych” for didjeridoo.

The first composition on the program was a world premiere of a composition by **Richard Carr**, “**Shine on You Crazy Diamond**” for violin and laptop, with the composer himself playing the violin part and supervising the electronic sounds on the computer. The piece

lasted five minutes, yet consisted of an assortment of contrasting sounds. The harmonically static accompaniment with diatonic minor harmonies and motor pulsating rhythms, adjoining the minimalist aesthetics, were joined with long, slow notes played on the violin in the high register. The diatonic harmonies were discernibly altered by microtonal intervals. These harmonies and textures alternated with more abstract, unusually sounding textures, departing from the predominating diatonic minor harmonies, suggesting a more avant-garde sound-world, along with fast, scurrying passages on the violin and in the electronic part, with the pulsating rhythm fading in and out at random intervals of time. The juxtaposition of the rhythmically pulsating sounds with diatonic harmonies, suggesting a minimalist style, and the abstract textures denoting a modernist trend formed the main idea of this piece. Altogether this produced a fantastic, intensely expressive atmosphere.

This was followed by the American premiere of the “**Fugue**” from the Suite “**Forecasts**” by Russian composer **Alexander Nemtin**, written in 1963 for the ANS synthesizer, the first electronic instrument in the Soviet Union. Nemtin became famous for completing Alexander Scriabin’s unfinished mystical piece, the “Prefatory Action” for piano, organ, soloists, chorus and orchestra, which was premiered in 1997 in Helsinki. The 11-minute-long piece featured a 12-voice fugue, written in the microtonal temperament of  $\frac{5}{6}$  of a semitone (or  $\frac{5}{72}$  of an octave), so that the twelve voices of the fugue would avoid the static interval of the octave. After starting with very sparse textures, with the individual voices coming in, one at a time, as proper for a fugue, the piece gradually became thicker and textures, due to the added number of voices. Towards the climax of the piece, the elaborations in its textures involved outlandish glissando movements in the middle range, while towards the close of the piece the

textures became sparse again, as the voices faded out, one by one.

Austrian composer, currently living in New York, **Georg Friedrich Haas** presented his piece for solo bassoon, “**For Johnny Reinhard,**” subtitled “in 128-tone scale, bassoon solo,” which he wrote in only three days. It was given its world premiere by *Johnny Reinhard* on the bassoon. The piece was rather extended in duration and had a very technical and cerebral sound to it, featuring a variety of extended notes of various durations, spaced a very short intervals from each other, some of which contained multiphonics. Despite the etude-like features of the piece, the main objective of which seemed to demonstrate these very small intervals at close proximity of each other, the piece had a certain unusual and curious kind of expressivity and dramaturgy in it, which became discernible upon close and attentive listening to it. The latter quality was enhanced by the steady rise and fall of the dynamics present in the piece. While the beginning of the piece was all in one register of the bassoon, the middle of the piece included a few spots where the register was sharply changed, which added to the dramaturgical qualities of the music. Towards the end of the piece, ample use was made of the high register of the bassoon. All of these features of the piece were splendidly demonstrated by Johnny Reinhard’s superbly virtuosic performance.

Two pieces for guitar by Turkish composer **Aşık Veysel Şaturoğlu – “Kara Toprak”** (“Black Earth”), presented in an arrangement by Ricardo Moyano, and “Uzun Ince Bir Yoldayım” (“I am on a Long and Narrow Way”) – were performed by Istanbul-based guitarist, *Tolgahan Çoğulu*. The first piece was moderately fast and had the flavor of Turkish ethnic folk music for guitar, successfully combining diatonic harmonies with microtonal temperaments and a standard melody-accompaniment texture with incursions of technical, virtuosic quasi-flamenco flourishes. The second piece began in a slower tempo, containing a greater share of rubato rhythms

and more of an improvisatory feel to it. Then, after a while, the lengthy introductory passage was succeeded by the main section, containing a faster tempo and the standard combination of a melodic line (playing Turkish folk melodies and their virtuosic elaborations) and a lively accompaniment.

“**Three Cornered Hat**” for theremin, fretless guitar and bassoon, composed by **the writer of these lines**, was given its premiere performance by *Yonat Haffka* on the theremin, *Michael Haffka* on the fretless guitar and *Johnny Reinhard* on the bassoon. The piece was written in response to a request by Michael Haffka and consisted entirely of graphic notation. The performers gave their own personal interpretation of the graphic score, albeit following the instructions in it of when the individual instruments should come in or stop playing and when to raise or lower their pitches. Although the performers played in a non-equal-tempered tuning, they brought a great amount of diatonic harmonies (with microtonal alterations) and folk-music elements to the piece. This was counterbalanced by the non-standard textural combination of three unusual instruments, the combined blend of which, especially enhanced by glissandi in the theremin and bassoon and the reverberating chords in the guitar, and the orderly way they entered their lines or stopped playing provided for the expressive and dramaturgical qualities of their performance. The piece had a mysterious, nocturnal mood and an exotic sound world.

“**Neo-Makam**” by *Tolgahan Çoğulu* and *Johnny Reinhard*, was basically a combined improvisation for guitar and bassoon, lasting about four minutes in duration, loosely following the style of Turkish makam, albeit in a very free rendition. The performance alternated between those sections where there was a predominance of a melody-accompaniment texture, successfully recreating a Turkish ethnic musical style, with other sections, where the two instruments played freely, not paying close attention to each other, attempting to create



exotic textures, coming close to depicting sounds of nature.

**David Galt** performed the world premiere of his piece “**Garbled Numbers: a Diptych**” on the didjeridoo, the famous Australian folk instrument, resembling a big tree trunk. The very appearance of this exotic instrument, as well as the outlandish sound of it brought in a very colorful atmosphere. The composer-performer was pronouncing words into the instrument, which were names of numbers. However, due to the fact that they were spoken into the instrument, the pronunciation was distorted and unrecognizable, yet provided for the non-standard type of textural development of the piece, consisting almost entirely of these sound reverberations of the spoken words.

The first concert finished with the world premiere of **Johnny Reinhard’s** piece “Trip I,” which was performed by an ensemble of *Johnny Reinhard* on the bassoon, *Richard Carr* on the violin, *Todd Brunel* playing several clarinets alternately, *Tolgahan Çoğulu* playing microtonal guitar, *Michael Haffika* playing fretless guitar, *Jeroen Paul Thesseling* on the fretless bass, and *Yonat Haffika* on the theremin. This was a joint jam improvisation of all the performers, staying within 128 tuning. Johnny Reinhard announced that this piece was the first part of a triptych of three improvised pieces, each one of which was supposed to be performed on each of the three concerts of the festival, all of which together were to form a single integral “cycle” in 128 tuning. The performance combined the qualities of loose simultaneous playing by musicians, not guided by any written musical score to coordinate them, together with a very harmonious blended and rhythmically coordinated performance, the instrumentalists successfully sensing each other’s playing and blending in with the ensemble. The latter quality was enhanced by steady pulsating rhythms prevailing through the entire performance, though successfully avoiding the sense of monotony. After certain periods of time one or several players would bring in a new musical idea, to which the other musicians

would blend in. This resulted in a coordinated and contrasting performance of an improvised piece, albeit containing contrasting musical sections. The coordination of the performers was so good, that the music ultimately had the sound of a written-out composition, rather than an improvised performance.

The second concert of the festival on March 28 started with an introductory speech by Johnny Reinhard, joined by Skip La Plante, a composer, who is also a builder of original instruments, for which he writes music. The concert program opened up with a premiere of **Skip La Plante’s** piece for solo viola, called “**Just Viola,**” played by *Anastasia Solberg*, a remarkable violist, who performed throughout all the years of the festival, beginning with its very first concert (on March 7, 1981). The title, obviously, presented a pun, implying that this viola piece was written in just intonation. The piece was based on an “undertone series,” which is essentially an inversion of the overtone series. The first movement of the piece possessed simplistic rhythms and a memorable diatonic melody, altered with non-standard tunings, possessing the qualities of a folk ballad. Its melodic writing almost made the impression that this was a piece for solo voice. The latter quality was enhanced to a great degree by Anastasia Solberg’s performance, which successfully caught the quasi-vocal intonation of the piece. The second movement possessed a more edgy rhythmic feel to it, albeit, without losing its singable diatonic qualities. The third movement focused on arpeggiated movement, elaborating on the microtonally altered diatonic arpeggios, to which gradually more and more scalar movement was added.

The world premiere of **Johnny Reinhard’s** “**Knin Calimari**” for microtonal guitar set in 128 tuning was performed by Turkish guitarist *Tolgahan Çoğulu*, whom Reinhard met in August 2014 in Knin, Croatia, where he organized a tour of his microtonal festival, and for whom he wrote it. The piece had a contemplative mood and, for the most part, sparse textures and rhythms, consisting essentially of short irregular

rhythmic fragments. It had a very through development, very characteristic of a fantasy, with continuous successions of heterogeneous rhythmic and harmonic units. At the same time, it did not resemble an improvisation for the instrument, since its development was a very coherent one. It made ample use of this new tuning, since the harmonies successfully blended together elements of diatonicism and chromaticism in such a way that the boundary between both was not discernible.

Following this, *Johnny Reinhard* performed **Georg Friederich Haas'** solo bassoon piece **"For Johnny Reinhard"** a second time, repeating it from last night. The second performance had a more confident mood about it, and thus the mood of the piece sounded more balanced. Unlike the previous night, when Reinhard played the piece sitting down, this time he played it standing up. The unusual technical aspect of piece, consisting for the most part of lengthy notes apart by miniscule intervals, made the second performance just about as interesting and intriguing to hear as the first, sounding almost as a new piece, notwithstanding the fact that they were separated only by one day, and that there was no element of improvisation present here, which would have greatly varied each performance.

**"The Ballad of Hobo Annie"** by **Meredith Borden** was sung by *the composer* (herself an excellent soprano, who regularly sings microtonal music), who also played the autoharp. This piece followed the tradition of Harry Partch's piece "U.S. Highball" for recitation and chamber ensemble, since it also was set to a text about a hobo traveling through many cities throughout the United States. However, in its mood, the music was totally unlike the Partch piece, since it was plaintive and lyrical. Beginning with a sad sounding melody in a minor mode, altered microtonally, intermingled with irregular arpeggios, the harp part established its accompaniment function, providing chords to a minor-mode melody sung by the soprano in a style resembling American folk and, to

a certain degree, jazz and spirituals. The text narrated a story of a hobo girl named Annie, who was homeless and who traveled from one city to another, without being able to find a home. The sad mood of the text corresponded very well to the emotional feeling depicted in the music. Towards the end of the piece the tempo became somewhat faster, and the dynamics got louder, the aim of which was to provide a greater pungent quality to the tragic story and music. After this, the initial slow tempo and sad mood returned.

Berlin-based composer **Philip Gerschlauber** had three just intonation pieces performed, titled, respectively, **"Mr. P," "April"** and **"October,"** with *the composer* playing the alto saxophone, *Gabriel Zucker* playing the keyboards, *Marty Kenney* on the double-bass and *Nathan Ellman-Bell* at the drums. The piece had a constant foundation of accompaniment of double bass and drums, mostly in a regular motor fashion, albeit softly and subtly, while the saxophone and keyboard provided the melodic and harmonic development. There was a strong element of jazz, albeit modified, in the style of the music – this was enhanced by the roll of the drums and the glissandos and rhythmically agile melodic lines played by the saxophone. The beginning of the first piece **"Mr. P"** had a sad and morose mood, though towards the middle, it became livelier, though not shedding its minor mode color. Towards the very end of the piece the music returned to its solemn mood and slow tempo. The second piece, **"April"** had a very noticeable change of key, albeit, also one in a minor tonality, and followed just about the same dramaturgical design as the first movement. It had a most recognizable rhythmically punctured melody, definitely in a jazz style, which was continuously repeated in sequence and varied. The third piece, **"October"** made use of some unusual and colorful textures available for this set of instruments. It began with a more intensively dramatic mood and harsh textures, and then switched to more subdued dynamics, regular rhythms and jazz melodies.



The American premiere of **Johnny Reinhard's** piece "**Catalpa**" was played by *Johnny Reinhard* on the bassoon, *Michael Haffika* on the fretless guitar, and *Jeroen Paul Thesseling* on the fretless bass. This was one of a series of several pieces by Reinhard named for trees (after "Oak," which was performed at the American Festival of Microtonal Music in April 2014, and "Elm," performed in August 2014 in Croatia). It was built in a historical American setting. The music began a serious, austere mood, albeit containing very colorful textures, which constantly changed and developed, and gradually accelerated to a moderate tempo and livelier mood, set by a dynamic accompaniment of the guitar and a swinging melody in the bassoon. Short musical episodes alternated with fragments of a text about trees spoken alternately by each of the three musicians, sometimes by two of them.

"**Gerga in 128**" by **Philip Gerschauer** was a very short yet agile piece in which quartertonal tuning gradually gave way to the 128-note-per-octave scale. Its American premiere was performed by *Tolgahan Çoğulu* on the microtonal guitar with *Philip Gershauer* on the alto saxophone. This was a jazz piece of a moderately fast tempo, lasting about four minutes, albeit its jazz style was modified by the microtonal tunings, as well as by the sparse texture of the two instruments. While the saxophone was employed in full force, playing melodic lines, the guitar part was very sparse, and the discrepancy between the middle-high range of the saxophone and the low range of the guitar produced an unusually imaginative textural palette.

The second concert finished off with a premiere of "**Trip II**" by **Johnny Reinhard** for an improvising large ensemble of instruments, the second piece of the triptych of three pieces played one each on each concert of the festival. The ensemble of performers consisted of *Johnny Reinhard* on the bassoon, *Jeroen Paul Thesseling* on the fretless bass, *Tolgahan Çoğulu* on the microtonal guitar, *Michael Haffika* on the fretless guitar, *Philip*

*Gerschauer* on the alto saxophone, *Richard Carr* on the violin, *Nathan Ellman-Bell* playing percussion, *Anastasia Solberg* on the viola, *Gabriel Zucker* on keyboards and *Marty Kenney* playing percussion. Trip II started with slow music sounding in a mysteriously eerie mood, featuring some imaginative instrumental textures, with some of the instruments more ready to display their prowess than others. Then gradually the momentum started building up, and more instruments began displaying their soloistic initiative, while blending perfectly with each other. In this piece the involvement of the drums brought along an additional element of dynamic energy, although the drummer came in and faded out with delicacy. The bending tone of the wind instruments, joined with keyboards and some of the strings, produced some refined and exquisite textural effects. Greater initiative was taken by the bassoon and the violin in terms of playing solo lines. On the whole, this performance kept predominantly subdued dynamics and mood, rarely rising up to loud or fast music, albeit keeping a moderately steady motion, perhaps, saving the loudest and most dramatic sonorities for almost the very end of the piece, before gradually fading away to quiet sonorities at the very end.

The third and final concert on March 29 began with Finnish composer **Juhani Nuorvala's** composition "**Ruoikkohuulu**" for alto flute and electronics with *Stefani Starin* playing the alto flute in just intonation. It was a very impressive piece, being intricately textured and subdued, both dynamically and emotionally. The expansive landscapes of Finnish forests and lakes could be very well heard in this piece, which featured lengthy melodically successive notes for the alto flute and possessed a diatonically centered harmony, accompanied by static, reverberating electronic sonorities, ranging from non-pitched to pitched ones, the latter emphasizing the tonic note spelled by the alto flute, the latter becoming more and more prominent as the piece progressed in its development.

“**Litaniae**” by Romanian composer **Violeta Dinescu**, which was performed on the viola by *Anastasia Solberg*, featured long repeated notes of a single pitch at a core, joined at first by minor-second double-stops, and after a while, developing further by having a second voice appear with glissandos up and down, as well as passages of faster, shorter-valued notes. However, the feature of holding onto single pitches presenting the roles of drone lines (first D, then G, then C) continued throughout the entire piece. Despite its seemingly elementary means, the composition was very imaginative and produced a warm response from the audiences.

“**Poplar**” was improvised by *Yonat Haffka* on the theremin, *Johnny Reinhard* on the bassoon, *Jeroen Paul Thesseling* and *Michael Haffka* on fretless guitars. This piece was influenced by Johnny Reinhard’s three chamber pieces named after trees. It started with all the players saying the word “poplar,” continuing the tradition of the pieces inspired by trees. Then the music began with first the fretless bass guitar playing long notes, and then the other instruments joining in one by one with lengthy static melodic lines, which expanded in their development very gradually, acquiring more and faster notes, louder dynamics and mixing diverse textures. The theremin and bassoon (the latter occasionally playing frullato) helped bring in an eerie, mysterious atmosphere, which was also enhanced to a certain degree by the fretless guitar and the fretless bass. Gradually, the music became louder, more dramatic and more dynamic, but never reached the stage of being overly loud or hyperactive. After a certain point, the development of the music gradually began to subside, and reached a point of slow, soft and static textures at the end.

The American premiere of “**Polsky Strofy**” (“Polish Strophes”) by Russian composer **Sergei Slonimsky** from St. Petersburg, set to poetry of Antonij Slonimski, the composer’s uncle, was performed by mezzo-soprano *Meredith Borden* and *Stefani Starin* on the flute. The piece was in four movements, featuring a

variety of quarter tones and other microtonal intervals. The piece was lyrical in its mood and intricately textured. It featured elaborate contrapuntal weaving between the two rather independent melodic lines of the piece, as well as very diverse textures produced by both the singer and the flutist. The second movement was the shortest and consisted of one note, *B*, reiterated by the singer and flutist at various rhythmic durations, dynamic markings and ranges. The third movement had the greatest abundance of microtonal writing and was also the most extroversively expressive in the cycle. The fourth movement consisted chiefly of the juxtaposition of short, fast staccato notes played on the flute and lengthy notes sung by the singer, which contributed to a dynamic and colorful closing movement for this highly imaginative and impressive cycle.

“**Potion Scene**” (1931) by the classic American microtonalist, **Harry Partch**, was performed by *Meredith Borden* as soprano and *Anastasia Solberg* on the viola. The 7-minute long piece began with the viola playing in an unusually low register, possibly, scordatura, after which the soprano entered with its vocal line, presenting elaborate contrapuntal weaving with the viola line. The viola had an abundance of glissandi and adjacently played notes with close intervals, while the singer’s line was purposely elementary to follow the words of William Shakespeare, so that the singer could project the words better. The music had a mysterious, magical atmosphere, presented with a very theatrical manner. The presentation of the words and their meaning presented at least as important a goal of the piece as displaying the finesse of the microtonal intervals, and the latter also made their contribution to expressing the dramatic situation expressed by the words.

“**Bass(soon)**” by **Jeroen Paul Thesseling**, played by *the composer* on the fretless bass guitar with *Johnny Reinhard* on the bassoon, preceded the last piece on the program, virtually without a break. It began with very innovatively textured resonant sounds on the fretless bass guitar, combining lengthy



reverberating sonorities in the low register with short pizzicato-like sounds in the high register. After a while, the bassoon entered, playing a stretched out plaintively sounding melodic line with a microtonally altered diatonic minor harmonic center. The music continued to develop along that line, with the bassoon enriching its timbral palette with adding notes in the high register, incorporating frullato, glissandos and rhythmically recognizable figures.

The third piece of **Johnny Reinhard's** triptych "**Trip III**" proceeded immediately after Thesseling's piece, without any pause. The players were: *Johnny Reinhard* on the bassoon, *Jeroen Paul Thesseling* on the fretless bass guitar, *Todd Brunel* playing several clarinets and bass clarinet alternately, *Anastasia Solberg* on the viola, *Michael Haftka* on the fretless guitar and *Philipp Gerschlauser* on the alto saxophone. The change of piece was recognizable due to the faster tempo and

addition of the other instruments. It began with a relatively fast and rhythmically defined pace, then proceeded in a bit more moderate tempo with great emphasis on the non-standard sonorities available on the instruments, both separately and blending with each other. After a much slower section, the music turned to the moderately fast tempo of the beginning, albeit with greater emphasis on the exotic sonorities than before, after which it became slower and faded out towards the end.

Altogether, the American Festival of Microtonal Music, as organized in March 2015, presented a bright assortment of music from different countries and pertaining to different styles and genres, which greatly pleased the audience attending the three concerts, expanded the horizons of their perception of music and enriched their musical experience by exposing them to a rare, high quality trend in contemporary music.

### **Anton Rovner**

PhD in Music Composition from Rutgers University  
(New Jersey, USA), Candidate of Arts (PhD)  
from the Moscow State Conservatory,  
faculty member at the Department  
of Interdisciplinary Specializations for Musicologists  
of Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory



## INTERVIEW WITH JOHNNY REINHARD

*Anton Rovner: Can you tell me about your concert activities with the microtonal festival? What cities have you performed in the United States besides New York, as well as what other countries?*

Johnny Reinhard: I started my musical activities as a bassoonist. During my graduate studies in bassoon at the Manhattan School of Music and in ethnomusicology at Columbia University, I began to be interested in microtonal music, which I decided to devote my full time to. In 1981 I founded the American Festival of Microtonal Music, which has been in existence since then. The festival has held performances of numerous musical works incorporating microtones and alternate tunings by many composers throughout the world, both contemporary and from earlier times. In addition to that, I have performed with recitals on the bassoon and with concerts of microtonal music in most European countries, different cities across Canada – St. Johns, Vancouver, Winnipeg, and Toronto – and last summer in Monterrey, Mexico. I have played the bassoon throughout the United States, including Los Angeles, Denver, Seattle, and Winston-Salem. I performed as a vocalist in New York, Venice's La Fenice, at the Barbican in London, and Bergen, Norway's Viking Castle. I came to Russia three times, where I performed in different festivals in Moscow, Kazan and St. Petersburg. In August 19-21, 2014 I made a trip to Knin, Croatia, where I co-directed and performed in a four-day festival of microtonal music, which was a great success. In addition to performing, I have also given musical lectures in the United States and various other countries. I have visited Germany eight times, not for performing or lecturing, but to carry out research work in musical libraries, as the result of which I wrote a book, *Bach and Tuning*. In 1995 I visited the Netherlands and gave several recitals at Amsterdam's Ijsbreker, so I have a certain reputation in that country. In Paris, I conducted a new work by Edgard Varese in

the Pompidou Centre. I have held important concerts of microtonal music in Switzerland, for which I took eight people from New York, where we introduced the music of Harry Partch for concerts in Zurich and Kreuzlingen, and a Zurich Radio broadcast.

*AR: Can you tell about your microtonal festival, how it began, where do you perform and what kind of music do you perform there?*

JR: In 1980 I received my Master's degree from Manhattan School of Music, and I learned to play quartertones on the bassoon, so composers began writing pieces for me. I enrolled in the Music Department of Columbia University, where I studied ethnomusicology, and I started to learn that different types of music of different peoples of past ages had different tunings. As a result, I came up with the idea of a festival of microtonal music, which would be inter-stylistic, where I would put together on one stage such diverse types of music as Middle Ages and rock and roll on one concert, along with some poetry and musical improvisation. At that time I did not compose any music for fifteen years, but only improvised. In this context, the festival became a personal laboratory for me to study microtonal music of the most varied kinds and to develop my virtuosity. As I was studying and performing this rare type of music, everybody who joined ended up being immersed in it as well. The process continues to this day, and quite powerfully, too.

*AR: What musicians are regular performers at the festival? What kind of music do they play?*

JR: At the American Festival of Microtonal Music we have had some remarkable musicians play regularly in our concerts, in a sense, forming a sort of musical ensemble. One important musician is pianist Joshua Pierce. He has played a lot of noteworthy pieces for piano, including works by Charles Ives, Ivan Wyschnegradsky, John Cage and others. Rock guitarist Jon Catler has been in many of our concerts, including the very first one, and played refretted guitars. Violist Anastasia Solberg has played many





notable microtonal pieces, from the very first concert to the latest festival. In April 2014 she took part in the performance of my string quartet “Seventh Heaven,” where she was the most active and initiative player who coached the other musicians in the quartet, teaching them how to play the microtonal tuning. As a result of that, three out of the four musicians already knew how to play in that tuning – they only had to learn to play the notes. We had seven rehearsals, none of which I had a chance to hear, but they played excellently. It was very important for them to play this music right. Skip La Plante on homemade instruments and flutist Andrew Bolotowsky were also important players. Mexican guitar player Angelo Blanco [Quetzalcoatl], a virtuosic performer of music by Julian Carrillo on the instrument, has become a regular performer at the festival, having come to New York three times to perform in the festival, and also having hosted me when I came to Mexico to play. Numerous other musicians have successfully taken part in the concerts of the American Festival of Microtonal Music with more or less regularity of their appearance.

*AR: You mentioned that the festival has always been inter-stylistic and has performed music from various time periods and styles. Could you highlight some of the composers that have been performed at the festival?*

JR: The first type of music the festival focuses on features works by present-day microtonal composers. The festival has performed music by present-day contemporary composers from the United States and from many countries of the world for example Toby Twining, John Eaton, Gloria Coates, Svjetlana Bukvich, Skip LaPlante, Manfred Stahnke, Julio Estrada, Georg Friedrich Haas. There has been a focus on the microtonal legacy of early and middle 20<sup>th</sup> century composers, pioneers of microtonality, such as Alois Haba, Ivan Wyschnegradsky, Julian Carrillo, Harry Partch, Mordecai Sandburg, Percy Grainger. We have presented early music, from the Medieval to the Baroque periods, performed in authentic historical tunings and temperaments. There has

also been microtonal ethnic music, folk music, jazz, and rock music. The festival focuses on different musical styles at different stages of its development. There was a period of time when we focused on early European music in historical tunings, especially Baroque music. At that time Bach was a feature for me for a long time, because we wanted to perform him in Werckmeister III tuning, invented a generation before his to make a full circle of 12 major and minor keys, but with 29 different musical intervals. There are certain tunings and temperaments which work well when applied to music of some composer and do not work in the least when applied to others. In our work of presenting microtonal music of different styles and traditions our goal is to push the boundaries of music further on. We are doing it in ways that no one else is. By now we have, in a sense, become an informal institution. We are well-known enough that we are attracting people from all over the world. At a certain period, the New York State Council of the Arts suggested that we spend less time on early music and standard repertoire and more time on contemporary music, even encouraging me in my own compositions. So I perceived that in a positive light, and we switched to contemporary music. At certain times we concentrated on ethnic music, but, as a rule, that was when a certain noteworthy musician playing ethnic music in alternate tunings was visiting New York. One example was Babukishan Das, an Indian musician from Bombay, currently residing in Canada. He is a representative of India’s Baul culture, a tradition over a thousand years old, which mixes different religions and has its own music and musical instruments, which only they use.

*AR: How is the festival organized? Do you have a board of directors or do you decide and organize everything yourself?*

JR: The festival does indeed have a board of directors. It consists of composers and performers who are devoted to preserving and disseminating this rare and intriguing type of music. We meet together and discuss the

repertoire we plan to perform, the funding we have to apply to different grants for and the venues we plan to perform in. One devoted member of our board of directors was composer Joseph Pehrson, who in the late 1990s and 2000s began composing microtonal music at my instigation, which were performed at my festival. We had regular board meetings at his apartment. Some of our frequent performers are also members of the board of directors. One of our newest members is Michael Hafftka, who is an internationally recognized painter. He is also an excellent fretless guitar player, who mastered improvisation in pure high harmonic tuning, who has his own studio, in which we have recorded two CD's and plan to record two more CD's. All of these people contribute to organizing the concerts of the festival in different ways.

*AR: What kind of mission does the American Festival of Microtonal Music have in presenting this music of various styles and traditions? What are its long-term and short-term goals and strategies?*

JR: Presently I feel that the American Festival of Microtonal Music has a new mission, having accomplished the old mission. The old mission was to create a setting for performance of microtonal compositions, which was not existent. That was the situation in New York, when I was completing my studies in the undergraduate at the North Caroline School for the Arts, and Master's program at Manhattan School of Music. Now it is possible to set up an entire orchestra of performers who can play microtonal music together. For us it was a harder battle to win in terms of years, the budget and the organization. Presently this is no longer the case. New times require new strategies. Presently there are microtonal festivals existing all over the world. We started it. The new mission is to get a better sense of where we really are and what is really important. It is important to define the main stylistic and aesthetic parameters of microtonal music in its many manifestations, as well as the role that it plays or should play in present-day

society. Sometimes it feels that there are more performers, than there are listeners. One gets the impression that this is a wrong development.. But I know that this is a proper turn of events. If we are able to attract advanced musicians, if we have the right type of magnetism, then we are on the right track.

*AR: Microtonal music, as well as most contemporary music of the classical academic type, unfortunately, receives much less financial support and much less reception and appreciation from the general public than it deserves. It is amazing that you were able to do so much, obviously, without receiving payment for it. It is a sad but accepted fact that composers must take all sorts of tedious menial jobs to make a living, and reserve their compositional and concert-organizing activities for their spare time.*

JR: I have devoted 100 % of my time to microtonality and microtonal music, and I have done this on a voluntary basis. In addition to this, because of the intensity of my musical activities, I have never had a full-time job. I have had a number of jobs, which helped pay the bills. Now I am a substitute teacher in a school. Before that I was a temporary worker for pharmaceutical companies and legal firms. Prior to that, I was a waiter and a dishwasher. As a child, I also sold eggs on a truck, sold newspapers, and handed out brochures in Brooklyn.

*AR: Can you tell us, how did you decide to finish Ives' Universe Symphony, and how was the premiere organized in June 1996, and what was the response?*

JR: I have always esteemed Charles Ives and his music highly. His Three Pieces for Two Pianos in quarter tones have been performed numerous times at the American Festival of Microtonal Music by Joshua Pierce and Dorothy Jonas, who have also recorded them on the CD "Between the Keys" released by the festival and the "PITCH" collection of CDs. I had heard of Ives' plans to write the Universe Symphony and the fact that he had never completed the work, and was greatly impressed by it. It was a series of eventual things that happened, the result of



which was my completion of the work. The first was the discovery of a photocopy of the sketches of Ives' Universe Symphony on a bookshelf at the home of composer Lou Harrison. While Harrison was wonderfully generous, letting me copy everything he had, this was the only thing that he could not let me have a copy of. I had to go through a whole series of rights with lawyers before the sketches of the Universe Symphony were given to me freely thanks to the Volunteer Lawyers for the Arts. First, I was told to wait and not to start work on the sketches because somebody else had already started working on them and had to finish them first. This turned out to be composer Larry Austin. Following the lawyer's advice, I stopped and did not do any work until Austin finished his version of the symphony, after which I completed mine.

*AR: Where were you able to get the sketches of Charles Ives' Universe Symphony to complete this project?*

JR: I had some luck with this. Ellis Freedman was the chief lawyer for the Ives Society and the American Academy of Arts at that time. He knew who I was – a person who finishes compositions by others – so he figured out that I was the perfect person to do this. I gathered the entire orchestra for the performance of the work, which took place on June 6, 1996. I did all the hiring of the musicians. It was a shock for the Musicians' Union, since they did not think it possible that an unknown person would come and gather together so many musicians to form an orchestra to perform in New York City at Lincoln Center with little money. They protested the fact that, according to them, the musicians were not paid sufficient amounts of salary for playing in the orchestra, even though the musicians in the orchestra themselves had no objections to the amount of honoraria they received. The event was a great success, and Alice Tully Hall was completely full, although we had to take out some seats from the first row to fit the orchestra.

*AR: What was the response to the performance by the critics? Was it successful, or was there criticism of it?*

JR: One of the signs of success of a performance, in my opinion, is to hear remarks by critics that are completely different from each other. Some people liked it immensely, while others criticized the work and questioned whether it pertained to classical music at all. The appreciative reviewers' comments contributed to the success of the performance, while the critical reviewers' remarks have added to the controversy surrounding the work. This is similar to the way critics have always assailed great composers who had come up with new stylistic traits in their works, questioning the right of this music to exist and be performed – at the end it is usually the composers and their innovative works of art that survive, not the vitriolic criticism. We even had a situation where some of the listeners and music critics were questioning whether the "Universe Symphony" was Ives' composition or mine. Any cursory listening to my music and comparing it to my realization of the Universe Symphony makes it clear that they are completely separate. I did not write the Universe Symphony at all – I did not add a single note to it. I followed Ives' own instructions in completing the work in a way which would have been in accord with the composer's own wishes.

*AR: The Universe Symphony is, indeed, a most unusual piece of music. Unlike most of Ives' other works, it does not include any tonal musical fragments or their juxtaposition with chromatic, atonal fragments. In addition, and includes microtones – the only other work by Ives to include implicitly, besides the Three Pieces for Two Pianos in quarter tones. Can you tell us about the overall structure, technique and philosophical concept of the Universe Symphony?*

JR: Ives himself called his Universe Symphony a "painting of creation." I hear it, feel it and believe it to be a complete piece. The entire huge composition, all the 74 minutes of it – as long as Beethoven's Ninth Symphony – was conceived of entirely by Ives, who left plenty of sketches and instructions for me to realize it following the composer's

wishes. The Symphony does not have separate movements – instead it has three sections, three “preludes,” performed by three orchestras – “Earth,” “Cosmos” and “Heaven.” There is an initial fragment of the Symphony, less than a minute long, where string and brass instruments predominate, called the “Fragment of the Earth.” Next comes a long section, about 27 minutes long, played entirely by percussion instruments. The percussion orchestra, consisting of 13 players, is called the “Pulse of the Cosmos.” Different percussionists beat out different rhythmic pulsations on their instruments at a slow tempo, while the main pulse for the section is called the “BU” or “Basic Unit,” and it bears the metronomic mark of 30 to the quartertone. The “Pulse of the Cosmos” in reality presents the Big Bang extended to 3 cycle at 27 minutes. Ives thought of it 50 years before anybody mentioned the Big Bang. The second section is called “Cosmos,” which is very telling, since there are multiple universes in a “cosmos.” The question arises of whether Ives was aware of the universe being part of a larger cosmos. The other parts are not really called anything. I gave them names, but I really had to pick them from out of the material in those particular sections. One is called the “Earth”. The “Heaven” comes soon, and between those lies “Chaos.” There is even the idea of “Past, Present” and “Future.” There are three significant fragments present in the symphony. The third and final fragment is called “Heaven,” which is placed at the nadir, at the lowest point between cycles 2 and 3. There are ten cycles, which may represent ten different multiple universes, each one with its own individual Big Bang. I just realized that it fits with the modern perception of the cosmos – not the universe, but the cosmos. The overall program supplied by Ives describes humanity being born from the cosmos, as depicted by the initial section of the Universe, evolving historically, as portrayed in the middle section, and then transfiguring to a higher, spiritual state, which is shown in the final section.

*AR: Can you tell us of the recording of the Universe Symphony on CD? When was the*

*composition recorded, and how many musicians took part in the recording of it?*

JR: In 2004 a CD of the Universe Symphony was released in the series of CDs of the American Festival of Microtonal Music. It featured the sessions not from the live concert in Alice Tully Hall, but from a series of studio sessions, played by 20 people, instead of 77, on 120 tracks, each direct to disc. In this recorded performance I played many of the percussion parts, including gong, bass drum, and the bassoon and contrabassoon parts, and I also performed as the conductor.

*AR: You have had a lot of CDs released, in addition to that of the Universe Symphony – of contemporary microtonal music, as well as early and classical music performed in historical tunings. How did you decide to publish this CD series, where does it get distributed, and what kinds of listeners appreciate it?*

JR: We have come to realize that there are different stages for artistic demands. There has been a stage for video recordings of everything. We are almost leaving that stage now. There are stages for live concerts and audio recordings. Unfortunately, very often concert performances do not get the attention they deserve, and there are not enough people in the world for the quality of the music produced. So in order to find greater distribution of this unique trend in music for listeners across the world, we came up with a new project. We created a new CD label, called PITCH, largely out of dissatisfaction with other companies, which treated us poorly. We have released a number of CDs, each one devoted to a particular kind of microtonal music and bearing a short and concise title, describing the music most aptly. An album called “Bassoonist” featured contemporary microtonal music for bassoon and, either as a solo instrument, or with. It had my bassoon compositions, as well as those by composers Joseph Pehrson’s “One Small Step for Man,” Anatol Vieru’s “Trio in Sixttones,” Louis Babin’s “Mellow Tones for Johnny, along with Giacinto Scelsi’s “Maknongan” and a “Duo



for Kaval and Bassoon” featuring Theodossii Spasov. Another title was called “Chamber,” and it featured works by early and middle 20th century composers, including Charles Ives’ Second String Quartet, performed in Pythagorean tuning, Lou Harrison’s “At Ives’ Tombstone” for chamber ensemble, Harry Partch’s “Finnegan’s Wake Settings” for soprano and small instrumental ensemble and other pieces. One album, called “Early” included works by Bach and lesser-known 17th and 18th German composers, performed in the Werckmeister III tuning, just intonation and other tunings existent prior to the advent of equal temperament hegemony. Another CD album, called “Ideas”, featured unusual works, mostly by early 20<sup>th</sup> century composers, which had interesting concepts lying behind them. One such piece was the “Prelude in Quarter-Tones” by Georgy Rimsky-Korsakov (grandson of the famous Russian composer Nikolai Rimsky-Korsakov), a notable theorist of quarter-tone music and the founder of the Society for Quarter-Tone Music in Leningrad in the 1920s. This piece is the only surviving microtonal piece by the composer. Our very first album was called “Between the Keys,” and it featured music by Ivan Wyschnegradsky, Charles Ives, Harry Partch and John Cage, played by myself on the bassoon and Joshua Pierce on the piano. It was really successful internationally and sold out twice. We were not even told about this, but the printing company rereleased the stock, because they sold out so fast, only to sell it to Sony Classical. Albany Music Distribution is our distributor throughout the United States. They made a hundred copies of each CD to sell, and gave us 20 copies each to give away. There have been reviews published of our CD’s from all over the world, including such places as Thailand.

*AR: Can you tell us about your music, about the different types of microtonal scales, systems, tunings and temperaments you use in it? Your compositions are notable for their imaginative approach to musical texture and their rich sense of improvisation and innovation. Can you*

*tell us about the microtones used in your music, as well as the general stylistic element of it?*

JR: All of my works incorporate microtones in one way or another. I have used the most assorted microtonal scales and temperaments to my music. I have even applied “polymicrotonality,” which means using several tunings and systems in a single composition. Instrumental texture plays an important role in my music, including using non-standard sounds created by musical instruments individually or in ensemble with each other. Improvisation is another important element for my compositions, most of which include sections with music improvised to various harmonics. Many of the latter compositions or sections of works feature verbal instructions of what kinds of music to play and how to play, without indications of a single pitch. I took full advantage of a phenomenon, wherein a musician can play any note wanted, and it works! My studies in ethnomusicology at Columbia University have led me to incorporate various elements of ethnic music from the most varied countries from the globe, including microtonal scales of various countries, instrumental textures alluding to folk instruments, and sometimes even making use of exotic instruments to my music. Elements of musical theater can also be found in my music, and this is manifested by musicians walking, talking, singing and making various dance-like movements while performing.

*AR: Have you made any important discoveries in recent years regarding any new tunings or temperaments? It is quite obvious to anybody who has followed the evolution of your musical style, that you have never repeated in a static way the same features of your musical style, but have always come up with new discoveries. What have your recent discoveries produced?*

JR: Recently, I have come up with an entirely new and unusual tuning, consisting entirely of harmonics, which incorporate a significant amount of upper harmonics. It is the tuning of 128 notes per octave. One must bear in mind that this is by no means

an equal-tempered scale, like the quarter-tone scale or the 31-note-per-octave scale, so I call it a “tuning,” not a “temperament.” I have concocted a way of writing every note of this 128-note scale. Also, I have written an essay about this new tuning, called “8<sup>th</sup> Octave Overtone Tuning,” which includes a chart with all the pitches listed: by harmonics, including cent value and a name, of how to call each interval, comparison to the established traditional names of intervals – for instance, “eleventh harmonic,” “tiny tritone,” “just minor sixth,” “sixth-tone high minor sixth,” etc. This presents a new territory in music. This new tuning is 100% melodic and consonant, as I have been finding from the evidence of all the music we have performed. In just intonation they mostly incorporate the notes in a static way, holding onto them. In this new tuning there is much less inclination for a composer to hold on to notes or intervals so statically, since the tuning generates a completely new aesthetics. The fact that the inclination to dwell on various notes statically is absent here makes the new tuning a lively system – because, essentially, the entire tuning is all one single chord. All the first 128 harmonic pitches stemming from a fundamental, in theory, comprise one chord, also called “eighth-octave overtone tuning.” This brings in the feeling of the last breath of our collective musical awareness. I always speak of the 128 tuning, which consists entirely of high harmonics, as “another universe.” This new tuning does not have any dissonance, since it is all consonant, as it stems entirely from natural harmonics of a fundamental tone. This is how I think of it; if I put two fingers on two adjacent keys of a piano, the result will be dissonant. If I add a third, fourth or fifth, the result continues to be dissonant. But if I use my whole arm or two arms, I do not think the term “dissonance” applies any more, since, in this case, the resulting cluster is like a color, and not as a set of intervals to which laws of diatonic harmonies may apply.

*AR: Can you tell us of some of your most recent works, written during the past few years?*

*How do you incorporate microtonality and all the other relevant musical elements in them?*

JR: In describing my latest music, I would start with my most recent composition, – my String Quartet No.2, “Seventh Heaven.” Unlike many of my other works, this piece does not contain any elements of improvisation. This is because the material which I have been working with for the last three years is new and needs to be developed thoroughly. The work was written in 2013, during my trip to China. It makes full use of the 128 note tuning, exploiting its many contrasting features. It also elaborates the sonorities of the string quartet in a new way, at times even alluding to elements of texture found in traditional Chinese music.

“Odysseus” is a concerto for solo cello and chamber ensemble, written in 1997. This 45-minute work is, in a sense, is an opera, which is acted out by the instrumental performers, instead of being sung by vocalists. It is poly-microtonal, since in an instrumental ensemble of 55 people, each instrumental part is composed in a different tuning. It was performed by cellist Dave Eggar, for whom I wrote it for, and an ensemble of instrumentalists that I gathered, and released on a CD album of our “PITCH” label. The recording of the work can be found on Youtube, fully titled. This composition does not have “dissonant harmonies” in the sense that I expected it to have, although it does have harmonic and intervallic “dissonances,” since it is not diatonic, and yet not written in the 128-note tuning. The result of incorporating poly-microtonality in musical composition is that it cancels out the angst of the so-called wrong note. In “Odysseus”, in all the 45 minutes of music, there is not a single wrong note. The work is based on the story of the wanderings of Odysseus. In fact, it features the only narrative of the story that is entirely chronological, presenting all the events from the fall of Troy to the return of Odysseus to Ithaca. Thereby it is different even from the original narrative recounted in the “Odyssey” by Homer, where the story shifts between the different time periods, as well as between the episodes featuring gods



and human beings. The dramaturgical structure of my musical composition “Odysseus” needed to have a chronological story. On my bassoon I played the role of Homer, who was writing down the entire story. However, my musical score does not incorporate entirely notated pitches, but shifts between notated music and improvisation guided by verbal instructions.

My first String Quartet “Cosmic Rays” was an important piece in my development. It was written around 1994. More important was my piece “Zelig Mood Ring” for solo bass trombone. It was written for Dave Taylor, perhaps the greatest bass trombone player in the New York area, if not the whole world, who has a great skill in playing exact pitches of the tunings that I write for him. I have written five compositions for him. Dave Taylor considers “Zelig Mood Ring” his favorite of the pieces I wrote, and he has played it all over the world. My composition “Adam and Eve” is in a sense a pedagogical piece, addressed to an elementary school audience. It was written for different flutes, guitars, English horn, cello, gong, bassoon, African drum, double bass, “long-tubed” didjeridoo, and piano, the latter played only inside.

I have written three bassoon pieces which I consider to be especially representative of my work. “Dune,” which was inspired by the science fiction novel of *Dune* authored by Frank Herbert, incorporates a variety of exotic, non-standard sounds for the bassoon, and involves taking the bassoon apart and blowing through different parts of it, to achieve exotic noises. However, all of these sounds are ordered together to produce a coherent dramaturgy. “Dune” was for a long time considered to be my signature piece, until I wrote “Zanzibar.” The latter piece develops some of the ideas of “Dune” in an even more radical and experimental way. In “Zanzibar” the bassoonist must morph the bassoon, which means, take it apart and use its constituent

parts to produce exotic noises, depicting the noises of an African jungle – the call of elephants, the beating of wood from bamboo trees. The performer also pronounces the words “Zanzibar,” “Africa” and “Tanzania,” bounces a ping-pong ball on the floor and does an assortment of other theatrical gestures. My bassist Jeroen Paul Thesseling told me that he came here especially from Amsterdam largely to hear me play “Zanzibar.” It was my intention not to repeat what was successfully used in “Dune.” A third piece for solo bassoon is called “Urartu,” and it involves improvisation and the participation of the audience. I performed “Urartu” at the festival “Europe-Asia” in Kazan, Russia, and the audience participated as part of my performance and recited numbers in an ancient language. I played it only once after that, in New York, for a large audience at an all-day Microthon in 1999.

Another piece of mine is called “Talibanned Buddhas,” which is a very philosophical work, composed for an ensemble of four instruments: contrabassoon, cello, bells and gong. It was conceived after the destruction of the Buddha statues in Afghanistan in 1997, four years before the tragedy of September 11, 2001. I formed the main conception of the piece in my mind, and there was not a single note written on paper, since it is entirely improvised and involved verbal instructions for performers. It presents a coherent structure, which an audience may easily grasp. And it presaged, ominously, what came afterwards. It is virtually impossible for me to perform it again – it is a case where it is appropriate to give a musical composition only one concert performance. At the same time, it was recorded on my CD album titled “Bassoonist – Johnny Reinhard” (PITCH P-200214) on which I perform contemporary microtonal music featuring bassoon and contrabassoon.

*Interview prepared by Dr. Anton Rovner*



Ж. А. ЛАВЕЛИНА

Новосибирская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки



УДК 781.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.096-103

## ДИНАМИЧЕСКОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В КАНТАТЕ АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА «УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ»

*Искусство – это вопль, который издают люди,  
переживающие на собственной шкуре судьбу человечества...*  
А. Шёнберг

Имя Арнольда Шёнберга (1874–1951) – великого австрийского композитора, дирижёра, педагога, учёного, художника, представителя музыкального экспрессионизма, создателя двенадцатитоновой системы композиции – одно из самых известных в истории музыкального искусства. Его творчество, оказавшее огромное влияние на современников и последователей, тем не менее, некоторое время оставалось не слишком востребованным. Однако последние десятилетия демонстрируют активный исследовательский интерес практически ко всем сферам наследия главы Нововенской школы. Переводятся на русский язык письма и научные труды Шёнберга, одна за другой выходят в свет монографии о композиторе [3; 8; 10], внушительный пласт составляют и публикации о педагогической деятельности, эстетических взглядах, особенностях его музыкального языка.

В этом смысле кантата «Уцелевший из Варшавы» никогда не была обделена музыковедческим вниманием ни в России, ни за рубежом. Напротив, единогласное признание её подлинным шедевром и венцом творчества Шёнберга определило устойчивый вектор исследовательского интереса к этому сочинению. Неугасаемое желание музыковедов вновь и вновь обращаться к небольшой кантате, не превышающей по звучанию и семи минут, каждый раз лишь подтверждает уникальность произведения,

успешного приобрести статус «образца» зарубежной классики XX века.

«Уцелевший из Варшавы» впечатляет и потрясает самым непосредственным образом – вызывает почти натуралистическое ощущение ужаса. Отрицать эмоциональную и обличительную силу этого произведения нельзя. Присутствующая здесь преувеличенность тона высказывания никак не может быть названа искусственной, надуманной или неуместной, ибо произведение писалось кровью сердца», – отмечает С. Павлишин [8, с. 422]. Добавим к высказыванию автора лишь то, что лаконизм сочинения, вероятно, ещё больше увеличивает силу его воздействия на слушателя. Настоящая статья находится в русле упомянутых исследовательских рефлексий, акцентируя символичность содержания, отражающуюся на психологии восприятия кантаты, особенности драматургии и композиции которой позволяют определить её формообразование как *динамическое*.

В создании произведения перекрещиваются личные обстоятельства из биографии композитора и обстоятельства одной из самых жестоких войн в истории человечества. Кантата для чтеца, унисонного мужского хора и оркестра была написана по заказу фонда С. А. Кусевицкого вскоре после окончания Второй мировой войны (ор. 46, 1947; премьера – декабрь 1948 года). Предыстория её создания начинается с предложения Корианны Хохем





(танцовщицы и хореографа российского происхождения) сделать обработку одной партизанской песни, возникшей в гетто Вильнюса. «Однако в итоге из-за запрошенного Шёнбергом гонорара это сотрудничество так и не состоялось» [3, с. 384]. А вернее, не продолжилось, так как в ответ на заказ фонда С. А. Кусевицкого Шёнберг предложил уже начатое им оркестровое сочинение, текст которого в процессе работы написал сам. «Помимо рассказа Хохем, Шёнберг, по-видимому, опирался на воспоминания венского писателя, друга Берга Зомы Моргенштерна, который некоторое время находился в концентрационном лагере и описал пережитое там в автобиографическом романе “Побег во Францию”» [там же, с. 385].

Уже в названии кантаты Шёнберг стремится показать неочевидную, скрытую от повседневного взгляда связь между судьбой отдельного человека и мира в целом, между личной трагедией и общечеловеческой, где гуманизм сталкивается с варварством, а итог этого столкновения отнюдь не предрешён. Вместе с тем, перед нами вовсе не типичный образец музыкально-сценической драматургии, где параллельно развёртываются два плана, взаимодействующие друг с другом, порою взаимно конкретизирующие сюжетные обстоятельства, порою придающие им обобщённое звучание.

Драматургия «Уцелевшего», конечно, может быть понята как двухплановая, но при этом следует иметь в виду ещё один аспект. Суть его состоит в том, что прорыв к обобщённым историческим и этическим идеям и конфликтам возможен у Шёнберга только через посредство скупой и обрывочной конкретики событийного сюжетного уровня. Взгляд, создающий контуры глобальных проблем, принадлежит не публике, не критику или исследователю, а персонажу из этого событийного пласта. Рассматривая всё его глазами, переживая и усваивая его индивидуальный чудовищный опыт,

невольно устремляешься к вечным проблемам бытия.

Одновременно приходит понимание, что рассуждения на общие темы вполне возможны и без посредника-уцелевшего, полумифического персонажа кантаты. Но тогда это только наши рассуждения, и они вовсе не обязательно будут пересекаться с теми идеями и смыслами, которые хочет донести до слушателя композитор. Поэтому «уцелевший» выполняет, как минимум, две символические функции. С одной стороны, он – посредник между вечными моральными проблемами и человеком, воспринимающим произведение. С другой стороны, он ещё и специфический посредник, интерпретирующий эти вечные идеи как бы от лица композитора.

Рассматривая жанровую специфику сочинения, прежде всего, необходимо обратить внимание на особенности сюжета. В тексте кантаты, основанном на упомянутых документальных свидетельствах, можно выявить многие черты экспрессионистской драмы предвоенных и военных лет. Обобщённость и собирательность образов присущи всем действующим лицам: «уцелевшему», немцам и евреям. Причём все герои даны лишь в набросках, несколькими штрихами.

Повествование идёт от первого лица – участника событий, который выступает также и в роли сержанта или фельдфебеля, вживаясь в их образы и отдавая приказы. Чувствуется, что он постоянно находится в состоянии полубреда, полубезумия, пытаясь вспомнить и воссоздать события того трагического дня. Но мы так и не узнаем, как же удалось спастись этому человеку, донёсшему до нас не только свои переживания, но боль и страдания тысячи других, таких же как он, людей. Его облик размыт, на нём отпечаток страха, насилия. Черты его лица трудно представить, если это вообще возможно. Ведь нет уверенности в том, что уцелевший человек из Варшавы – реальный, а не выдуманный

персонаж. Из текста неизвестно – остался он жив или нет. Скорее, это – дух, символ, столкнувшийся со злом и приоткрывший нам завесу над одной из страшных тайн человечества.

Поэтому, при своей документальности, сюжет, с одной стороны, как бы «вырван» из общественно-исторического и политического контекста. Хотя с другой стороны, обладает необычайным жизненным правдоподобием, благодаря охвату в нём только наиболее характерных деталей действительных событий. Из названия кантаты понятно, что речь пойдёт об одном из эпизодов войны – разгроме фашистами варшавского гетто, когда в течение одного дня погибли тысячи людей. Однако в тексте ни разу не встретится слово «фашизм» или другие подтверждения того, что действие происходит именно в период Второй мировой войны. Отсутствие конкретных датировок очень быстро переводит повествование на уровень вневременных, символически-осмысленных категорий. Таким образом, прослеживается второй, над-документальный пласт, в котором действуют символизированные образы и понятия:

- человек, отданный в жертву злу;
- смерть, которая становится союзником человека;
- неопределённая грань между иллюзией и реальностью (где иллюзия будущего освобождения через смерть становится дороже, чем настоящая реальность, которая не приносит ничего, кроме страха, но, невзирая на это, требует борьбы за жизнь и самосохранения).

Этот план содержания связывает сюжет «Уцелевшего из Варшавы» с экспрессионистской драмой символистского типа, а также драматургией ранних сочинений Шёнберга, например, с монодрамой «Ожидание» ор. 17 (1909), которая была написана также «на одном дыхании». Человек поставлен там на грань реального и ирреального. На протяжении четырёх сцен женщина находится в состоянии прострации,

а её отчуждённое сознание переполнено страхом и двойственным ожиданием – не то своего возлюбленного, не то его трагической смерти.

По сути, кантата по-новому интерпретирует близкие Шёнбергу экспрессионистские мироощущения, где наличие двух пластов (реального и символического) делает сюжетику произведения более объёмной. Если принять во внимание, что символ (по С. Яроцинскому) – это вектор смысла, указывающий направление, в котором должны устремиться мысли и чувства, то можно отметить, что Шёнберг, при всей видимой документальности сочинения, создаёт ещё и символическое полотно. При этом каждая попытка углубиться в понимание смысла произведения чревата выходом сознания на всё более широкие, обобщённые связи: с нравственностью, добром, злом, ценностью человеческой жизни. Естественно, что такая «телескопичная» система смыслов требует особой техники воплощения. Причём имманентные музыкальные методы развития тем более сложны, чем проще (на первый взгляд), лапидарнее текст; иначе же не раскрыть его глубину и обобщённость.

Очевидно, что наличие словесного текста во всех вокальных произведениях существенно влияет на музыкальную форму. Иногда именно вербальный аспект порождает особые формы, свойственные только вокальной музыке. Среди них сквозная – наиболее свободная и индивидуализированная из всех остальных. По мнению И. Лаврентьевой [7], степень слитности или фрагментарности частей этой формы, их контрасты, масштабы и структурная оформленность могут сильно отличаться друг от друга. В связи с этим автор выделяет три ведущих метода тематического развития: контрастное развёртывание; контрастное сопоставление; единое непрерывное развитие.

Исходя из преобладания в произведении того или иного метода композиции, сквоз-



ные музыкальные формы классифицируются на три типа: 1) форма, основанная на принципе контрастного развёртывания; 2) форма, основанная на принципе контрастного сопоставления; 3) бесконтрастная форма, основанная на принципе непрерывного развёртывания.

В классификации сквозных форм, данной группой ленинградских авторов [9], первому типу соответствует сквозная нестрофическая (контрастная) форма, второму – сквозная строфическая форма и третьему – сквозная нестрофическая (неконтрастная) форма.

Динамическая форма анализируемой кантаты обладает чертами сквозной первого типа, однако, с ярко выраженными специфическими особенностями. Здесь нужно учитывать, что каждое произведение, написанное в сквозной форме, уникально. К тому же, практика XX–XXI веков образовала такое разнообразие конкретных художественных форм, что следует говорить о сугубо индивидуальном воплощении принципов, сформулированных в теории. Исчезают стереотипы и, как следствие, всё меньше можно встретить типовые структуры. Для выражения символического содержания Шёнбергом предпринят ряд специальных приёмов, организующих музыкальное пространство. Рассмотрим некоторые из них.

Использование композитором трёх языков роднит это произведение с мотетной традицией. При этом каждому языку предписаны своя роль и значение. Так, английский – это голос рассказчика, немецкий – символ фашизма, древнееврейский – символ страдания и земного испытания людей богом (что, в свою очередь, оправдывает присутствие зла). Исходя из этого, текстологическая основа состоит из двух частей: 1) приближенной к современной реальности, представленной англо-немецкой речью; 2) надвременной, выраженной древнеивритом в заключительной молитве.

Композиция кантаты складывается из пяти небольших эпизодов-фрагментов, каждому из которых соответствует отдельное воспоминание героя:

Эпизод 1 (т. 1–24; т. 1–11 оркестровое вступление);

Эпизод 2 (т. 25–31);

Эпизод 3 (т. 32–53);

Эпизод 4 (т. 54–80);

Эпизод 5 (т. 81, 95–99).

Все эпизоды – сплошные кульминации с возрастающей интенсивностью, что приводит к генеральной в последнем разделе. Уцелевший человек помнит лишь самые острые фрагменты, наиболее поразившие его. Естественно, теряется причинно-следственная связь, образуя кадровый набор кошмаров, сцеплённых между собой по принципу монтажа. При этом тотальная экспозиционность речи героя, охватывающая все эпизоды, создаёт проблему дления музыкальной формы. Шёнберг решает её путём распределения функций развития на два приёма, использующих: 1) актуализацию ассоциативных связей слушателя; 2) специфические черты музыкального развития.

Отсутствие в тексте событийных связей восстанавливает сам слушатель, как бы «достраивая» целостный сюжет. Окончательная форма произведения складывается уже в нашем сознании. Таким образом, сопряжённость материала дополняется эмоциональной ассоциативностью слушателя, что порождает индивидуальную *динамическую* форму – форму, находящуюся «в движении», ход развития которой может изменяться под влиянием каких-либо факторов. Отметим также и черты «крецендирующей» формы (по В. Холоповой), учитывая генеральную кульминацию в последнем разделе. Именно так определяется форма кантаты в монографии Н. Власовой. Однако автор имеет в виду «... не столько динамический, сколько драматургический профиль сочинения» [3, с. 386]. Действительно, динамический фактор здесь «не от-

вечает» крещендирующей форме (а он для неё имеет большое значение).

В специфике же музыкального развития предлагается сделать акцент на следующие аспекты: 1) использование серийной техники в сочетании с традиционными методами развития; 2) роль оркестра в драматургии произведения.

Открывается кантата пронзительным сигналом трубы, который подхватывается тремоло скрипок, а затем контрабасов. Двойной состав оркестра усилен тремя трубами и тромбонами, расширенной ударной группой, в струнных – по шесть виолончелей и контрабасов. «Ясно ощущается подчинённость выразительных средств воплощению содержания текста», – отмечает С. Павлишин [8, с. 422]. Сразу же представлены двенадцать звуков первой серии произведения (fis-g-c-as-e-dis-h-b-f-a-cis-d). Она состоит из двух сегментов по шесть звуков, включая вертикальные образования. Характерно, что Шёнберг сочетает в этом произведении додекафонный метод с такими традиционными формами изложения и развития, как использование части серии в виде лейтинтонации. Эту роль выполняет первый сегмент, появляясь, как сигнал подъёма (преимущественно у трубы соло, приобретая функцию лейттембра) в переломных драматургических моментах. Лейттембровую функцию выполняют и дроби малого барабана, используемые композитором как назойливое напоминание о нечеловеческой атмосфере лагерного заключения. Таким образом, достигается не только конструктивное единство, но и возникают тематические арки, скрепляющие разделы формы. За первым трубным возгласом тоны серии звучат у различных инструментов, повторяясь при помощи остинато и тремоло.

Ещё один тематически-значимый фрагмент возникает перед вступлением чтеца (т. 11). Мотивные образования в оркестре в виде сочетания мелодических септим у кларнетов и ниспадающей цепи восхо-

дящих секунд у скрипок, образуют участок, выполняющий функцию заключительной «каденции». Далее он же повторится при завершении третьего раздела, изменится лишь инструментовка (т. 51).

Помимо начальной, в кантате существует и основная серия, становление которой происходит постепенно. Она же является и темой древнееврейского гимна. В конце первого раздела (с т. 19) на *pianissimo*, как бы ещё вдалеке, на фоне триольного движения струнных, у засурдиненной валторны звучит её первая половина. При этом в тексте чтеца идёт упоминание о старой молитве. Таким образом, музыкальный ряд объединяется с текстом, подготавливая слушателя к заключительной молитве, где основная серия прозвучит целиком.

Роль оркестра в произведении многомерна. Он не только участвует в картинно-изобразительных моментах (выше описанные фрагменты или, например, высокая трель, ассоциирующаяся с резким звуком свистка), но и выполняет подтекстовую функцию, органично сливаясь с партией чтеца. Богатая тембровая палитра способствует этому. Раздел воспоминания о родных (второй эпизод, т. 28–30) сопровождаются взволнованные тембры деревянных и струнных. Эпизод торопливого движения узников (третий раздел, т. 35–37) оркестрован преимущественно деревянными духовыми. В этом же разделе, перед появлением фельдфебеля и в момент его речи, у ксилофона повторяется мотив в духе марша, вызывая ассоциации с механистическим, бездушным образом. Антиподом служит тембр виолончели с протяжённой мелодией, отвечающей «... тому эпизоду рассказа, когда “свидетель” падает от сильного удара прикладом» [там же, с. 423].

Дублировка же тромбоном заключительного хора усиливает его мужественный и непокорный образ-символ, придавая особую торжественность этому моменту. Помимо тембровых характеристик, ор-



кестр играет и композиционно-драматургическую роль, скрепляя ткань кантаты тематически значимыми фрагментами. Речь идёт об упоминавшемся ранее оркестровом участке, который выполняет функцию заключительной «каденции».

Вместе с тем, постепенное «собрание» основной серии в единое целое, а также принцип тембрового накопления (увеличение количества оркестровых партий к концу произведения) позволяют говорить о методе симфонического развития в оркестре. В какой-то степени указанные композиционные процессы заменяют тематическую работу. Отметим также особую роль увеличенного трезвучия в звуковысотной организации кантаты, о чём подробно пишет Н. Власова [3], обращая внимание на любопытную интерпретацию «Уцелевшего из Варшавы», принадлежащую немецкому музыковеду К. Шмидту.

Характерно, что целостный показ основной серии (заключительная молитва) является и генеральной кульминацией сочинения, совпадающей с точкой золотого сечения. Подготовка её начинается с т. 72, отмеченного ремаркой «*accel. e cresc. raso a raso*». Темп и динамика неуклонно нарастают, речь чтеца становится всё более возбужденной, постепенно подключаются все партии оркестра и на слова: «*Shema Yisroel*» (Слушай, Израиль) музыкальная ткань словно взрывается.

Неожиданно над этим хаосом возникает древнееврейская молитва, текст которой взят из Ветхого завета и используется у иудеев в качестве ежедневной, а также предсмертной молитвы. *Sprechstimme* чтеца при этом сменяется точно интонируемой

партией мужского хора, что подчёркивает его особую выразительность. Вступление же хора вместо одного рассказчика в самом конце произведения, к тому же, в унисонном звучании, придает псалму черты всеобщности и тонко акцентирует его кульминационную роль. В едином порыве приговорённые к смерти люди спонтанно вспоминают древнееврейский духовный гимн (свою религиозную принадлежность), всегда «живущий» в их сердцах. Автобиографическая параллель в данном случае неизбежна: вынужденный по известным причинам покинуть Германию Шёнберг в Париже прошёл обряд возвращения в лоно иудаизма (до этого он принадлежал к лютеранской церкви).

Итак, разделы кантаты, построенные по монтажному принципу, чередуются как кадры обрывочных воспоминаний, образуя динамическую форму произведения, трудно предсказуемую, наподобие смены планов в кинематографе, порой, очень резкой, «подхлёстывающей» эмоции воспринимающего. Доля непредсказуемости присуща и воссозданию целостного сюжета, который каждый раз будет индивидуализирован природой человеческого воображения. Эта сквозная динамика ассоциаций и составляет видимую, непосредственно воспринимаемую часть художественного замысла сочинения. Скрытая же от слушателя интонационная работа, приводящая к постепенному «собранию» основной серии, темброво-тематические арки, скрепляющие ткань произведения, являются крепким фундаментом, обеспечивающим композиционную целостность кантаты Шёнберга «Уцелевший из Варшавы».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: науч. тр. / ред. Е. И. Чигарёва, Е. А. Доленко. М.: Московская гос. консерватория, 2002. Сб. 38. 240 с.
2. Арнольд Шёнберг. Стил и мисль: статьи и

материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.

3. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.

4. Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. М., 1969. Вып. 6. С. 478–525.
5. Кон Ю. А. Шёнберг // Музыка XX века: очерки. Ч. 2, кн. 4. М., 1984. С. 401–425.
6. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978. 181 с.
7. Лаврентьева И. В. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы музыкальной формы. М., 1977. Вып. 3. С. 254–267.
8. Павлишин С. С. Арнольд Шёнберг. М.: Композитор, 2001. 480 с.
9. Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П. и др. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
10. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга. М.: Спутник +, 2010. 228 с.

## REFERENCES

1. *Arnol'd Schenberg: vchera, segodnya, zavtra: nauch. tr.* [Arnold Schoenberg: Yesterday, Today, Tomorrow: Scholarly Articles]. Edited by E. I. Chigareva, E. A. Dolenko. Issue 38. Moscow: Moscow State Conservatory, 2002. 240 p.
2. Schenberg A. *Stil' i mysl': stat'i i materialy* [Schoenberg, Arnold. Style and Idea: Articles and Materials]. Compilation, translation and commentary by N. Vlasova and O. Loseva. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 528 p.
3. Vlasova N. O. *Tvorchestvo Arnol'da Schenberga* [The Works of Arnold Schoenberg]. Moscow: LKI Press, 2007. 528 p.
4. Denisov E. V. Dodekafoniya i problemy sovremennoy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and the Issues of Contemporary Compositional Techniques]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 6. Moscow, 1969, pp. 478–525.
5. Kon Yu. A. Schenberg [Schoenberg] *Muzyka XX veka: ocherki* [20<sup>th</sup> Century Music: Articles]. Part 2, book 4. Moscow, 1984, pp. 401–425.
6. Kulikova I. S. *Ekspressionizm v iskusstve* [Expressionism in Art]. Moscow: Nauka, 1978. 181 p.
7. Lavrentyeva I. V. O vzaimodeystvii dvukh kontrastnykh printsipov formoobrazovaniya v vokal'noy muzyke [About the Interaction of Two Contrasting Principles of Form-Generation in Vocal Music]. *Voprosy muzykal'noy formy* [Issues of Musical Form]. Issue 3. Moscow, 1977, pp. 254–267.
8. Pavlishin S. S. *Arnol'd Schenberg* [Arnold Schoenberg]. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 480 p.
9. Ruchyevskaya E. A., Ivanova L. P., Schirokova V. P. i dr. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [Analysis of Vocal Compositions: Tutorial Manual]. Leningrad: Muzyka Press, 1988. 352 p.
10. Ryzhinsky A. S. *Khorovoe tvorchestvo Arnol'da Schenberga* [Choral Works of Arnold Schoenberg]. Moscow: Sputnik +, 2010. 228 p.

### Динамическое формообразование в кантате Арнольда Шёнберга «Уцелевший из Варшавы»

К числу подлинных музыкальных шедевров двадцатого века по праву принадлежит сочинение великого австрийского композитора Арнольда Шёнберга «Уцелевший из Варшавы». Эмоциональная сила воздействия произведения, написанного «кровью сердца» (С. Павлишин), настолько высока, что заставляет музыковедов вновь и вновь возвращаться к исследованию его уникальных свойств.

Автор статьи рассматривает особенности драматургии и композиции кантаты, обусловленные символичностью содержания, определяя формообразование опуса как динамическое. Используя принципы монтажной композиции, предельно раздвинув рамки музыкальной выразительности, композитору удалось создать опус, близкий художественно-документальному кинематографу, повествующему о зверствах фашизма. Из-за смешения форматов (документального и художественного) активно обращает на себя внимание над-документальный пласт, где самостоятельно действуют символические образы и понятия.

Новаторские изобретения Шёнберга – Sprechstimme в партии чтеца, серийная техника в сочетании с традиционными музыкальными методами развития, многомерная роль оркестра – направлены на актуализацию сквозной динамики слушательских ассоциаций. Органичное сплетение различных способов письма образует динамическую художественную форму сочинения – дисгармоничного по эмоциональному восприятию, но удивительно гармоничного по гениальной точности использования всех композиционных средств.

**Ключевые слова:** Арнольд Шёнберг, музыкальный экспрессионизм, кантата, додекафония, формообразование



---

**Dynamic Form-Generation  
in Arnold Schoenberg's Cantata "A Survivor from Warsaw"**

---

Among the genuine musical masterpieces of the 20th century one may rightfully acclaim the composition of the great Austrian composer Arnold Schoenberg "A Survivor from Warsaw." The emotional force of impact, inherent in this work, written "with the blood of his heart" (S. Pavlishin), is so great that it causes musicologists to return continuously to research of its unique features.

The author of the article examines the peculiarities of the cantata's dramaturgy and composition conditioned by the symbolism of the content, defining the form-generation of the opus as being dynamic. Utilizing the principles of collage composition, having greatly spread out the frameworks of musical expressivity, the composer was able to create an opus that is close to an artistic-documentary cinematographer narrating about the brutality of Nazism. Due to the intermixture of formats (the documentary and the artistic) the supra-documentary stratum, in which symbolic images and concepts operate independently, actively calls attention towards itself.

The innovative inventions of Schoenberg – Sprechstimme in the part of the singer, serial technique in connection with traditional musical methods of development, and the polyvalent role of the orchestra are directed towards the actualization of the through dynamics of the auditory associations. The organic interlacement of various means of writing forms the dynamic artistic form of the composition – disharmonious in its emotional perception, but remarkably harmonious in its ingenious precision of use of all compositional means.

Keywords: Arnold Schoenberg, musical expressionism, cantata, dodecaphony, form-generation

**Лавелина Жанна Алийевна**

ORCID ID: 0000-0001-7584-5006

кандидат искусствоведения,

доцент, заведующая кафедрой теории музыки

*E-mail: lavzhann@mail.ru*

Новосибирская государственная

консерватория им. М. И. Глинки

Новосибирск 630099, Российская Федерация

**Zhanna A. Lavelina**

ORCID ID: 0000-0001-7584-5006

PhD (Arts), Associate Professor,

Head of the Music Theory Department

*E-mail: lavzhann@mail.ru*

Novosibirskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. M. I. Glinki

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

Novosibirsk 630099, Russian Federation



Е. В. ИВАНОВА, М. А. ХАРИН  
Ярославское музыкальное училище (колледж)  
им. Л. В. Собинова



УДК 781.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.104-112

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО ВАРЬИРОВАНИЯ В ЦИКЛЕ СТРОГИХ ВАРИАЦИЙ НА ПРИМЕРЕ «ТЕМЫ С ВАРИАЦИЯМИ» ДЛЯ ФАГОТА И ФОРТЕПИАНО Б. ДВАРИОНАСА

XX век в музыкальном искусстве – пожалуй, самое благоприятное время для обобщения сложившихся традиций в области классических музыкальных форм. Многообразные художественно-стилевые находки в сфере музыкального языка, новейшие приёмы композиторской техники органично сочетаются с законами классического формообразования. В трактовке вариационной формы в середине XX века возобновляется творческий интерес композиторов к строгим вариациям, как классическому варианту формы, включающему в себя все принципы развития тематического материала, в том числе самые радикальные – мотивное развитие, жанровая трансформация темы, метод художественно-временной стилизации.

Сущность обогащения темы без значительных изменений – основа определения формы строгих вариаций, данного Т. С. Бершадской [2, с. 174]. Определение вариационной формы, представляющей собой изложение темы и ряд её видоизменённых повторений, предложено Л. А. Мазелем [7, с. 250]. Исходя из данных позиций, очевидно, что основополагающий метод развития в классических строгих вариациях – фактурно-орнаментальное преобразование тематизма. Бершадская отмечает господство мелодической орнаментации в развитии материала и второстепенную роль фактурных преобразований в вариациях В. А. Моцарта, тогда как для вариационных циклов Й. Гайдна и Л. Бетховена, по её убеждению, фактурные преобразования «...становятся основным выразительным и

действенным фактором в изменении темы» [2, с. 195].

Между тем, в ходе анализа художественных образцов формы классической и доклассической эпохи, становится очевидным, что это не совсем так. В противовес большинству сложившихся определений вариационной формы, как формы, основанной на принципе видоизменённого повтора, Е. А. Ручьевская, оценивая правоту В. А. Цуккермана в характеристике вариационной формы относительно её «преодоления» [15, с. 9], отмечает «... сложность взаимоотношений темы и вариаций, *несводимость* развития к видоизменённому повтору [курсив наш. – Е. И., М. Х.]» [11, с. 239].

О стремлении композиторов к так называемому отходу от традиционных принципов варьирования, о появлении признаков свободных вариаций в строгой вариационной форме пишет Бершадская, ориентируясь на 33 вариации на тему вальса А. Диабелли Л. Бетховена. Периодически встречающиеся в произведении элементы жанровости – это, по мнению автора, лишь отдельные штрихи, не являющиеся определяющими ни для Бетховена, ни классического стиля в целом [7, с. 195]. Ручьевская, вопреки сложившимся представлениям о форме, указывает на характерность и широкое применение в строгих вариациях «...самых радикальных способов образного перевоплощения» – мотивного развития, жанровой трансформации тематизма не только в классических, но и доклассических вариационных циклах. В качестве примеров она приводит Гольд-



берг-вариации И. С. Баха, как произведение, основанное на резкой образной трансформации тематизма, и вариации из первой части фортепианной сонаты *A dur* В. А. Моцарта, жанрово-бытовая основа которых реализует прогноз на сонатный цикл в целом [11, с. 240]. Говоря же о позднем творчестве Л. Бетховена, Ручьевская указывает на наличие главенствующего принципа контраста в форме – *жанрово-стилевого* контраста, – ориентируя читателя на вариационные циклы финалов Сонат № 30, 32. Жанрово-стилевой контраст влечёт за собой усиление значимости в форме производного тематизма, образование контртенденции формы – объединения вариаций в группы, возникновение в вариационной форме композиций второго плана, проявление в вариационной форме двух основных тенденций классической формы – центробежной и центростремительной [там же, с. 241].


Тема с вариациями для фагота и фортепиано (1946) литовского композитора Балиса Дварионаса – один из немногих случаев обращения музыканта к вариационной форме, её классической разновидности – строгим вариациям. Тип видоизменённого повтора материала в вариациях – вариационный в сочетании с вариантным. В некоторых вариациях налицо свободное обращение с темой, что создаёт иллюзию формы свободных вариаций. При многочисленных и разнообразных тематических преобразованиях, касающихся музыкально-языковых и синтаксических особенностей, сохранении неизменяемой тематической основы, наиболее характерными для данного вариационного цикла являются жанровые преобразования темы, воплощённые в особенностях формообразования и тематической работы. По нормативу строгих вариаций, в вариационном цикле жанровое варьирование темы вполне уместно, если в цикле много вариаций и целью жанрового варьирования становится обогащение темы без трансформации её сущности. Примечательно, что цикл строгих вариаций определяется как жанровые

вариации в том случае, если в нотном тексте не обозначен жанр каждой вариации, и при определении жанровой разновидности вариаций работают механизмы субъективного восприятия. В теме с вариациями происходит именно это.

В процессе развития вариации отдаляются от темы в языковом, синтаксическом и самое главное – жанровом аспекте. Жанровая трансформация тематизма, техника внутри-вариационного варьирования, характерная для заключительных вариаций, воплощают высокий уровень контраста в цикле. Но в то же время приходится говорить об узнаваемости темы и её отдельных элементов в вариациях, несмотря на различные жанровые метаморфозы.

Основой вариаций является авторская тема, сочетающая в себе песенные и маршевые черты. Наличие в ней единовременного контраста (термин Т. Н. Ливановой) обусловило её весьма интересные жанровые преобразования в ходе дальнейшего варьирования. Потенциал жанрового развития темы выглядит следующим образом:

– Преобразование звуковысотной линии – объясняется наличием в теме начального интервального хода на сексту. В четвёртой фразе происходит интонационное обобщение материала, изменяется начальный мелодический ход с малой сексты на чистую кварту, что создаёт контраст песенной и маршевой природы темы;

– Наличие ритмической фигуры маршевого происхождения , составляющей ритможанровую основу многих вариаций;

– Гармоническое варьирование, перегармонизация темы.

Композиционные особенности темы – период с вариантным переизложением второго предложения. Заданная структура и масштабы темы сохраняются в большинстве вариаций (№ 1, 2, 4, 5, 6). Видоизменённый повтор материала второго предложения темы создаёт предпосылки к динамическому развитию цикла, разрастанию масштабов заключительных вариаций, и в то же время

позволяет полностью сохранить форму темы в ходе развития (вариации № 7, 8). В общем плане реализации функциональной триады I M T тема вариаций и примыкающие к ней начальные вариации выполняют функцию I (экспонирование материала). Однако замкнутость структуры темы позволяет обнаружить внутри раздела наличие полной триады:

*Initium* – первое предложение формы. Здесь изложен основной материал. Однако модуляция в 4-м такте указывает на совмещение функций I и M.

*Motus* – сочетает новый тематический материал развивающего характера и видоизмененный повтор первого предложения. Функция движения проявляется через многократное обыгрывание гармонического оборота S–D.

*Terminus* – такты 7–8 – итог: кадансирование в основной тональности, обобщение начального тематического материала.

Музыкальным прообразом темы являются современные бытовые жанры – песня, военный марш. Этим объясняется и характер жанровых преобразований в вариациях – прораствание темы в дальнейших вариациях от бытовых жанров к профессиональным. Рельеф контура музыкальной ткани обеспечивается выразительностью интонационных оборотов – начальный мелодический ход на сексту, и в особенности – интонационный оборот, очерчивающий уменьшенную септиму, родственный теме фуги *g moll* I-го тома ХТК И. С. Баха. Фоновый материал ориентирует слух на жанр марша, шествия, чему способствуют:

– ритмическая фигура аккомпанемента в триольном ритме;

– ритмическая основа темы – равномерное чередование восьмых длительностей, совпадающих с метрической долей;

– ровное нисходящее мелодическое движение в басу от I к V ступени – так называемый «фригийский оборот второго рода», родственный темам барочных вариаций на *basso ostinato*.

Одновременно с признаками марша в теме присутствуют иные жанрово-стилистические ориентиры:

– комбинации отдельных ритмических фигур ( $\text{♩}^3$ ,  $\text{♩}^4$ ,  $\text{♩}^2$ ) потенциально содержат импульс к развитию, поскольку реализуют импровизационное начало, свойственное барочной инструментальной музыке;


– в ладогармоническом плане темы примечателен многократно повторяющийся оборот S–D без разрешения в тонику, представленный  $\text{II}_{6/5}$ – $\text{V}_{5/3}$ , который воспринимается, как романтическая интонация вопроса (такты 5–6).

*Вариация 1* – продолжение развития темы вариаций, максимальное сохранение инвариантной тематической основы. Техника переизложения темы существенно преобладает над развитием. Тип развития в ходе изменения неспецифических средств можно определить как вариационный. Жанровые изменения тематического материала в первой вариации связаны со сменой размера и метрической доли – с 4/4 на 12/8. Жанровое начало проявляет себя двояко: с одной стороны, – это вариант марша, поскольку в ритмическом движении отчётливо слышна комбинация трёх- и четырёхдольности; с другой стороны, сложный размер весьма характерен для песенного жанра. Являясь по сути переизложением темы, первая вариация, аналогично теме, содержит единовременный контраст.

Первая вариация – начало тематического развития. Фигура триоли, встретившаяся однократно в фоновом материале теме, здесь является основой ритмического рисунка рельефа. Модуляция в конце первого предложения темы в тональность гармонической доминанты *E dur* более значимая для дальнейшего развития (по сравнению с *e moll*). Жанровые изменения проявляются в мелодизации тематического материала: мелизмы, украшения в теме становятся мелодическим наполнением вариации, мелодизированный бас в свою очередь предполагает расширение аккордики – в особенности, появлении



характерного для барочной музыки неаполитанского секстаккорда. Он используется в значении микромотива, поскольку часто встречается в цикле вариаций: в частности, является начальным аккордом седьмой вариации.

*Вариация 2* при сохранении мелодико-гармонической основы представляет собой свободное обращение с тематическим материалом – смена ритмического рисунка, интонационной структуры, жанровых признаков. Вторая вариация – это обозначенный в тексте *Romance*, узнаваемый по начальной интонации малой сексты, вариантного типу развития мелодии, свойственному вокальной музыке, по хроматическим подголоскам в аккомпанементе (B2, такт 2), типичному для жанра романса аккорду  $V_7$  с секстой, по особенностям ритма (синкопа), характерному типу фактуры () , указанному характеру исполнения (*Cantabile espressivo*).

*Вариация 3* синтезирует материал предыдущих вариаций, но наиболее родственна теме. Она открывает следующую группу вариаций, новый крупный раздел формы, представляющий функцию развития *M*:

– В вариации развивается фоновый материал, который, прорастая из темы, приобретает тематическую значимость;

– Фактурное развитие обогащается приёмами имитационной полифонии;

– Тематизм проводится сжато, в ритмическом уменьшении, что, в свою очередь, влечёт за собой жанровые изменения темы;

– Не обозначенное в нотном тексте *Scherzando* готовит включение в вариационный цикл не только демократических жанров, но и жанров профессиональной музыки.

В следующей группе вариаций (№ 4, 5, 6) очевидно сходство с первой группой по синтаксическим, языковым средствам, жанровым признакам: четвёртая вариация родственна первой, пятая – второй. Но одновременно с этим, данная группа выходит на новый уровень композиционного развития.

*Вариация 4* – сохраняет масштабы и размерность частей цикла, сочетает признаки вариационного и вариантного типов развития, но именно здесь зарождается мотивное (разработочное) развитие, поскольку ломается ритмический рисунок, чёткое триольное дробление доли сменяется ровным безостановочным движением восьмых. Жанровые признаки марша, заложенные в теме, существенно расширяются; четвёртая вариация – это скерцо-марш.

При внешней неизменяемости гармонии (неаполитанский аккорд – такт 7, модуляция в *e-moll* – такт 4) и формы (12 тактов), внутри четвёртой вариации буквально во всём проявляется интенсивность смены музыкальных событий: активизируется развитие субмотивов темы, в результате рельефный материал теряет тематическую насыщенность и содержательность. Субмотивы развиваются в духе разработки, родственный тематизм сменяется производным, ускоряется ритмическая пульсация, меняется соотношение рельефного и фонового материала (отголоски темы слышны в фоновом материале, рельеф же дублирует фон).

*Вариация 5* звучит в одноимённом мажоре (*A dur*), в чём соблюдается регламент строгих вариаций. Но образное и тематическое содержание вариации значительно трансформируется. Героический марш сменяется лирической экспрессией. Сохраняется иллюзия тематического материала: вариация строится на производном материале, на равномерном, поступенном движении, не характерном для марша.

Наибольшее сходство обнаруживается между пятой и второй вариациями, главным образом, по жанровым признакам и вытекающим из них языковым особенностям. Характерный ариозный тип мелодики, в противовес песенно-маршевой жанровой основе темы, начальный ход на сексту, чередование ровных длительностей с минимальным количеством пауз, доминанта с секстой из второй вариации, синкопированный ритм, темповое обозначение *Andante cantabile*

ed espressivo – всё указывает на жанровую общность.

Существенное различие имеется между второй и пятой вариациями: во второй вариации происходит жанровое варьирование тематизма, в пятой – его жанровая трансформация, которая становится главным событием вариации:

– При сохранении гармонического плана темы, движение от тоники к доминанте (фригийский оборот) представлено в ритмическом увеличении. Таким образом, в гармонизации баса на первом плане – колористическое начало, свойственное жанру романса;

– Смена типа фактуры – ещё один важный признак жанровой трансформации темы. Для вариации характерно задействование крайних регистров (солист и оркестровое сопровождение), типовой склад аккомпанемента.

*Вариация 6* – в результате близости материала вариации к теме возникает тематическая арка, значение которой весьма велико, поскольку преобразования тематизма в следующих вариациях кардинально меняют тему. Роль шестой вариации в цикле – суммирование ранее представленного материала и создание максимального контраста следующей (седьмой) вариации. Велика в вариации функция тематического обобщения: сохраняются интонационная основа, начальный ход на сексту, синкопированный ритм (представленный в четвёртой и пятой вариациях), ладотональный план, особенности гармонии (фригийский оборот, неаполитанский сектаккорд), синтаксическая структура темы (проведение в неизменном виде субмотивов и микромотивов). Но одновременно с этим, шестая вариация – это продолжение развития. Второе предложение вариации строится на развитии субмотивов темы (родственных теме фуги *g moll* I-го тома ХТК И. С. Баха). Повтор второго предложения формы основан на движении мелодии по широким интервалам.

Главное изменение шестой вариации – соотношение рельефа и фона, которое мож-

но охарактеризовать, как взаимодействие, взаимообогащение. Фоновый материал развивает сам себя; рельефный материал становится менее индивидуализированным, не содержит яркого материала, опирается на типизированные мелодико-ритмические обороты – репетиции, движение по звукам аккордов. Активное развитие фонового материала предвосхищает свободное импровизационное развитие в следующей вариации (так называемой *Quod Libet*).

Шестая вариация не содержит определённого жанрового ориентира и тем самым контрастирует жанру следующей вариации – *Fantasia*. Объединяющим моментом между ними является неаполитанский сектаккорд, который завершает шестую вариацию (такт 7), и открывает седьмую вариацию (такт 1).

*Вариация 7* – точка кульминации во второй группе вариаций, завершение функции М, кульминация всей формы. Это вариация-фантазия, вершиной которой является каденция солиста. В основе вариации – максимальная свобода работы с материалом в рамках строгих вариаций. Вариация существенно разрастается в масштабах, поначалу меняет тему до неузнаваемости, но в процессе развития кристаллизует субмотивы темы. Здесь применяются все способы тематического развития, в особенности вариантный, разработочный. Отсутствие вариационного развития прямо пропорционально отдалению седьмой вариации от темы. Разработочное развитие тематического материала сочетается со свободно изложенным новым материалом (образуется так называемый коллаж). В седьмой вариации очевидна фазовая структура разработки. Тематическим инвариантом в седьмой вариации выступают отдельные элементы мелодии, ритма, фактуры, аккорды. Их цель – скрепить форму и тематизм вариации в ходе интенсивного развития.

Важнейший элемент скрепления формы – функция тематического, синтаксического, жанрового торможения, средствами для которого выступают длительное кадансиро-



вание, эллиптическая последовательность, сдерживаемая тоническим органном пунктом, смена фактуры и жанра внутри вариации – то есть внутривариационная жанровая модуляция: фантазия–хорал/*Grave* – ноктюрн/*a tempo* – хорал/*Tempo I*. Весьма событийна в седьмой вариации фактурная модуляция – утверждение монолинейного типа фактуры в каденции.

Каденция в вариационной форме – грандиозное событие, кульминация жанровых вариаций. Она органично вытекает из разработочного развития, синтезируя весь предшествующий тематический материал и многочисленные вариационные преобразования. Расширение звукового диапазона в первой вариации уже готовило импровизационный тип развития материала, характерный для каденции. В ходе развития возникает новый тематический материал, оформленный в жанровый эпизод – хорал. Он дисциплинирует структуру вариации, обыгрывает завершающий гармонический оборот, утверждая основную тональность. Тематический материал хорала используется в заключительной восьмой вариации.

Важнейшая цель седьмой вариации – создание контраста на уровне формы, жанра, синтаксиса. События выстраиваются следующим образом: максимальное отдаление вариации от темы и постепенная кристаллизация первоначального тематизма в ходе развития. Функцию движения в форме выполняет каденция, функцию торможения – хорал. Седьмая вариация – кульминация и завершение функции *M* в общей функциональной триаде *IMT*.

*Вариация 8* завершает цикл. В реализации функциональной триады это функция *T*, итог развития, развёрнутый обобщающий раздел формы. В заключительной вариации синтезируются все возможные способы развития тематического материала – вариационный, вариантный, разработочный. От вариационного типа развития – переизложение темы (4 такта), с совмещением преобразований; от вариантного – развитие второго

предложения темы (перегармонизация, расширение синтаксических единиц – фразы, предложения, мотива). Разработочный тип развития коренным образом вытекает из мотивных преобразований тематизма. В вариации превалируют законы тождества: идея вариации – подведение итога, уравнивание импровизационного начала появлением узнаваемого тематического материала.

Тема вариаций сохраняется полностью, с соблюдением регламента строгих вариаций. Сохраняются первоначальные гармонические средства (неаполитанский секстаккорд, альтерация в аккордах II и IV ступеней), жанровый эпизод из предыдущей вариации (хорал). Второе предложение темы расширяется (7 тактов вместо 4) за счёт применения малоиндивидуализированного материала. Жанровые и синтаксические вариативные изменения усиливаются языковыми средствами: в основе развития лежит знакомый материал, взятый в ином контексте – знакомая фигура аккомпанемента, субмотив *dis-e*. В основе хорала (и далее – ноктюрна) лежит новый материал, но имеющий отдалённое сходство с основным.

После кадансирования начинается разработочное развитие – имитационное изложение пассажей нового тематического содержания, затем эллиптическая аккордовая последовательность  $VI_2, VI_{\#2}, V_{7(\text{нар.})}, VI_9$  на доминантовом органном пункте (B8, такты 23-28). Развитию подвергаются секундовые субмотивы темы, которые проводятся в различных ритмических вариантах. Обыгрывание тонического трезвучия у солиста с захватом полного звукового диапазона инструмента утверждает тонику. Это кода вариационного цикла, которая утверждает равенство тождества и контраста в форме.

Заклучительность восьмой вариации проявляется в том, что она представляет собой жанровое обобщение материала и построена на синтезе тематического материала, основанного на накоплении вариативных изменений, включении производного тематизма и возвращении первоначального ма-

териала. Это своеобразная кульминация и развязка цикла с чётким драматургическим планом: слитное сквозное развитие в вариации, синтаксическое преобразование второго предложения темы, активная разработка и стремительная завершающая Coda.

Цель каждой вариации в цикле – безусловно, обогатить содержание темы, углубить, детализировать её в ходе развития. Вариации не столько заслоняют тему, сколько интенсивно развивают накопленный материал. В момент максимального отдаления от исходного содержания вариации устремляются к сближению с темой. В вариационном цикле отчётливо прослеживается опора на трёхчастную композицию, где полностью реализована функциональная триада *I M T*. Тема и восемь вариаций группируются в цикле следующим образом:

*Initium* (тема + вариации № 1, 2) – экспозиционный раздел – раскрывает две жанровые составляющие в теме – песня и марш;

*Motus* (вариации № 3–7) – развивающий раздел. Здесь интенсивно развивается и тематический, и производный материал (находки предыдущих вариаций). Кульминацией развития становится седьмая вариация.

*Terminus* (вариация № 8) – заключительный раздел. Итоговая вариация, завершение развития формы и тематизма.

Помимо основной трёхфазной структуры цикла вариаций, весьма убедительными представляются проступающие в цикле признаки иных музыкальных форм:

– Особый исполнительский состав произведения без труда позволяет обнаружить в цикле вариаций форму второго плана – первую часть концертной формы. Налицо присутствие в вариациях типовых для концертной формы разделов – две экспозиции, излагающие тождественный материал (тема вариаций, вариация № 3), развивающий (разработочный) раздел, каденция (вариация № 7); заключительный раздел (вариация № 8) – реприза, Coda.

– Фригийский оборот, представленный в фоновом материале темы и неоднократно

встречающийся в вариациях, даёт основание увидеть в цикле строгих вариаций способ остигатного варьирования неизменной басовой темы. Но если для типовых вариаций *basso ostinato* характерно в первую очередь темброво-фактурное и *гармоническое* развитие темы, то для строгих вариаций гармонические преобразования темы не всегда и не вполне уместны. Поэтому вполне возможно представить интенсивное жанровое развитие темы вариаций в данном цикле как основной и необычный для барочной вариационной формы метод варьирования.

*Ключевой момент воплощения вариационного принципа – в своеобразной жанрово-временной ретроспективе музыкального материала (из XX века в XVII век).* Драматургическую основу цикла составляет движение от бытовых, популярных жанров XX века (песня, марш) через классико-романтические жанры (скерцо, романс, ноктюрн) к профессиональным жанрам барочной музыки (хорал, фантазия, тема фуги). Представлены в вариационном цикле Б. Дварионаса и традиции строгих вариаций, основанных на радикальной жанровой трансформации. Художественно-стилевая ретроспектива, тесная взаимосвязь композиционных особенностей произведения с формами И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и в особенности Л. Бетховена – главная отличительная особенность сочинения. Но в произведении Дварионаса воплотилось и характерное явление XX века – связь барочной музыки с современностью: тема и ряд вариаций содержат «ассоциацию» с темой фуги *g moll* И. С. Баха (мотивы *e-f, a-gis*). Цитирование барочных тем, применение в художественной практике музыкальных тем-монограмм приобретают огромное значение в композиторской технике XX века. Одним из нетиповых явлений в решении данной вариационной формы является вариантный тип преобразования в строгих вариациях тематического материала, выдержанного в европейском, а не народнопесенном стиле.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бершадская Т. С. Вариации // Музыкальная форма. Глава 7 / под ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1974. С. 172–197.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. Бокшанина Е. А. История музыки народов СССР. 2-е изд. М.: Музыка, 1978. 429 с.
5. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. М.: Владос, 2004. 175 с.
6. Иванова Л. П. Программа-конспект курса анализа музыкальной формы для фортепианного факультета консерватории. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2003. 32 с.
7. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 466 с.
8. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 30 с.
9. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 149 с.
10. Попов В. С. Человеческий голос фагота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 378 с.
11. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
12. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 158 с.
13. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. М.: Музыка, 1962. 207 с.
14. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. М.: Московская консерватория, 2012. 563 с.
15. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1972. 243 с.

## REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Bershadskaia T. S. *Variatsii* [Variations]. *Muzikal'naya forma. Glava 7* [Musical Form. Chapter 7]. Ed. Yu. N. Tyulin. Moscow: Muzyka Press, 1974, pp. 172–197.
3. Bobrovsky V. P. *Funktsional'nye osnovy muzikal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978.
4. Bokshchanina E. A. *Istoriya muzyki narodov SSSR* [History of Music of the Peoples of the USSR]. 2<sup>nd</sup> Edition. Moscow: Muzyka Press, 1978. 429 p.
5. Grigoryeva G. V. *Muzikal'nye formy 20 veka* [20<sup>th</sup> Century Musical Forms]. Moscow: Vlados, 2004. 175 p.
6. Ivanova L. P. *Programma-konspekt kursa analiza muzikal'noy formy dlya fortepiannogo fakul'teta konservatorii* [Program-Abstract of the Course of Analysis of Musical Form for the Piano Department of the Conservatory]. St. Petersburg: St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, 2003. 32 p.
7. Mazel' L. A. *Stroenie muzikal'nykh proizvedeniy* [The Structure of Musical Compositions]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 466 p.
8. Ponomarev S. V. *K probleme vzaimosvyazi tembra i formy v muzikal'nom proizvedenii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Concerning the Issue of the Interconnection of Timbre and Form in a Musical Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 30 p.
9. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzikal'noy forme* [Variation Processes in Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 149 p.
10. Popov V. S. *Chelovecheskiy golos fagota. Instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitel'stva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Human Voice of the Bassoon. The Instrument and its History, Issues of Pedagogics and Performance: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2014. 378 p.
11. Ruchyevskaya E. A. *Klassicheskaya muzikal'naya forma* [Classical Musical Form]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1998. 268 p.
12. Ruchyevskaya E. A. *Funktsii muzikal'noy temy* [Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 158 p.
13. Tyulin Yu. N. *Stroenie muzikal'noy rechi* [The Structure of Musical Speech]. M.: Muzyka, 1962. 207 p.
14. Kholopov Yu. N. *Muzikal'nye formy klassicheskoy traditsii* [Musical Forms of the Classical Tradition]. Moscow: Moscow Conservatory, 2012. 563 p.
15. Tsukkerman V. A. *Analiz muzikal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Compositions. The Variation Form]. 2<sup>nd</sup> Edition. Moscow: Muzyka Press, 1987. 243 p.

### О некоторых особенностях жанрово-стилевого варьирования в цикле строгих вариаций на примере «Темы с вариациями» для фагота и фортепиано Б. Дварионаса

Статья направлена на выявление особенностей жанрово-стилевого варьирования в цикле строгих вариаций в музыке XX века. На примере Темы с вариациями для фагота с фортепиано (1946) литовского композитора Балиса Дварионаса показано, что одной из главных нормативных особенностей формообразования в цикле вариаций является способ тематического преобразования. Привычное для строгих вариаций орнаментальное и фактурно-регистровое переизложение темы уступает место насыщенному жанрово-стилевому развитию музыкального материала. В интенсивности жанровых метаморфоз обнаруживается сходство с отдельными циклами строгих вариаций Л. ван Бетховена.

Цель подробного рассмотрения вариаций – раскрыть равноправие жанровых и мелодико-фактурных способов варьирования в строгих вариациях, в противовес общепринятой концепции о господстве жанрового варьирования в свободных вариациях. Отдельное внимание авторов направлено на анализ синтаксической основы музыкальной темы вариаций, поскольку элементы темы являются тематической основой рельефного и фонового материала каждой вариации. Внутри цикла вариаций прослеживаются и признаки иных музыкальных форм.

Авторы стремятся прочертить жанрово-временную ретроспективу из XX в XVII век, отмечая процесс демократизации музыкального искусства, объединение бытовых и профессиональных жанров.

**Ключевые слова:** Балис Дварионас, литовские композиторы, строгие вариации в музыке XX века

### Concerning Certain Peculiarities of the Variation of Genre and Style in the Cycle of Strict Variations on the Example of the “Theme and Variations” by Balis Dvarionas

The article is aimed at revealing the peculiarities of variation of style and genre in the cycle of strict variations in 20<sup>th</sup> century music. On the example of the Theme and Variations for bassoon and piano (1946) by Lithuanian composer Balis Dvarionas, it is shown that one of the chief normative peculiarities of form-generation in the cycle of variations is the means of thematic transformation. The ornamental and textural-registral re-exposition of the main theme customary for strict variations makes way for a saturating development of the musical material, based on genre and style. One can discern in the intensity of the genre-related metamorphoses a resemblance to certain cycles of strict variation by Ludwig van Beethoven.

The aim of the detailed examination of variations is to disclose the mutuality of the genre-related and the melodic-textural means of varying in strict variations, in contrast to the established conception of the predominance of genre-related varying in free variations. The attention of the two authors of this article is separately focused on the analysis of the syntactic foundation of the musical theme in the genre of variations, since separate elements of the theme present the thematic foundation for the relief and background material of each variation. Within the variation cycle one can also trace features of other musical forms.

The authors make the attempt to trace the genre-temporal retrospective from the 20<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century, highlighting the process of democratization of the art of music, the unification of vernacular and professional genres.

**Keywords:** Balis Dvarionas, Lithuanian composers, strict variations in 20<sup>th</sup> century music

#### Иванова Екатерина Владимировна

ORCID ID: 0000-0001-5047-646X

преподаватель теоретических дисциплин

*E-mail: eka-yr@list.ru*

#### Харин Максим Алексеевич

ORCID ID: 0000-0001-9792-8988

кандидат технических наук,

студент отделения духовых

и ударных инструментов

*E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com*

Ярославское музыкальное училище

(колледж) им. Л. В. Собинова

Ярославль 150000, Российская Федерация

#### Ekaterina V. Ivanova

ORCID ID: 0000-0001-5047-646X

Teacher of music theory disciplines

*E-mail: eka-yr@list.ru*

#### Maksim A. Kharin

ORCID ID: 0000-0001-9792-8988

Candidate of Technical Sciences

Student at the Department for Wind

and Percussion Instruments

*E-mail: maxim.a.kharin@gmail.com*

Yaroslavskoe muzykal'noe uchilishche

(kolledzh) im. L. V. Sobinova

Yaroslavl L. V. Sobinov Music College

Yaroslavl 150000, Russian Federation





И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова



УДК 782.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.113-119

## ТВОРЧЕСТВО В. А. ПАШКЕВИЧА И ЕВРОПЕЙСКИЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

XVIII столетие вошло в русскую культуру как время становления профессиональной литературной, живописной, композиторской школ. В области отечественного музыкального искусства этого периода происходит освоение эстетических принципов классицизма, его характерных образных и тематических сфер, всей системы музыкальных жанров (от камерно-вокальных сочинений до оперы и симфонии), наконец, композиционных и стилевых закономерностей музыкального классицизма. Чрезвычайно важной в становлении и развитии русского искусства XVIII века представляется роль оперы.

Театр в России, как и в западноевропейской культуре эпохи классицизма, выполнял не только эстетическую, но и дидактическую функцию. Его ключевыми задачами было формирование идеологически «правильных» представлений о достойном гражданине, приносящем пользу государству, воспитание в человеке потребности к саморазвитию, обличение социальных пороков общества и т. п. Однако, если в западноевропейском искусстве в эпоху классицизма большее значение приобретает трагедия, то в русском искусстве наиболее динамично развивается жанр комедии, в том числе и в рамках оперы. Именно комическая опера оказывается в центре внимания отечественных драматургов и композиторов. По мысли Екатерины II, работавшей на ниве создания литературных сочинений, «комедия представляет дурные нравы и осмеяет то, что смея достойно, а отнюдь лично не вредит никому. Поэтому, если б я приметил в ней себя самого представленна, и узнал бы через

то, что смешное во мне есть, то б я старался исправиться и победить мои пороки. Несердился бы я за это, но, напротив того, почитал бы себя обязанным» [1, с. 252].

Оставив большое музыкальное наследие (около 60 сочинений, сохранившихся во фрагментах и около 25 партитур), русская комическая опера неоднозначно оценивается современными исследователями в плане её художественных достоинств. Так, в авторитетном энциклопедическом издании «Музыкальный Петербург. XVIII век» художественная составляющая русской оперы характеризуется следующим образом: «При всей значительности достижений, жанр русской комической оперы оставил о себе память как о феномене компромиссном и противоречивом. Ни его продолжительное существование..., ни количество сочинений..., ни историческая судьба... не позволяют безоговорочно считать его звеном в становлении русской композиторской школы» [7, с. 43]. Вместе с тем сложно не согласиться с мнением Т. Н. Ливановой о том, что «именно в рамках оперы более всего формируется творческий метод русской композиторской школы XVIII века» [6, с. 166].

Русский музыкальный театр XVIII века (собственно, как и драматический) развивался под сильным влиянием европейского и прежде всего, французского театра. На протяжении этого столетия в русском обществе прогрессирует галломания, что естественным образом отражается и на развитии театра. Хорошо известно, что многие русские драматурги в качестве основы для своих сочинений заимствовали сюжеты

из европейской литературы. Так, комедия Я. Б. Княжнина «Скупой» имеет явные аналогии с одноимённым сочинением Ж. Б. Мольера, а его же «Сбитенщик» – с «Школой жён» Мольера и «Севильским цирюльником» П. О. Бомарше. При этом нередко драматурги допускали «и прямые текстуальные заимствования у Мольера, Реняра и др. иностранных авторов» [2, с. 256]. Заимствования распространялись практически на все уровни организации драматургии спектакля: от сюжетных мотивов до приёмов характеристики персонажей.

В этом ракурсе интересно проследить, как опыт европейского музыкального театра адаптируется на русской почве. Учитывая довольно большой объём сохранившегося музыкального материала, сконцентрируем внимание на творчестве одного из наиболее ярких представителей русского оперного искусства XVIII века – Василия Алексеевича Пашкевича, его методах освоения и преломления европейских традиций оперного письма.

В. А. Пашкевич (ок. 1749–1797) – придворный композитор Екатерины II, один из её любимых музыкантов и соавторов в создании музыкально-театральных сочинений («Февей», 1786; хоры к «Начальному управлению Олега», 1790; фрагменты оперы «Федул с детьми», 1791). Он оставил значительное оперное наследие, среди которого вершинами считаются оперы «Скупой» (ок. 1780) и «Как поживёшь, так и прослывёшь, или Санкт-Петербургский гостинный двор» (1792).

В своих оперных сочинениях Пашкевич выступает ярким самобытным драматургом, создавая неповторимые колоритные музыкальные образы. Мастерство автора в обрисовке характеров, выявлении их самобытности и индивидуальности, пожалуй, одно из главных новаторских достижений композитора. В умении отразить характерность героя, подчеркнуть его главнейшее качество – в этом Пашкевич выступает как типичный классицист. Так, в опере «Санкт-Петербург-

ский гостинный двор» каждый из отрицательных персонажей оперы стал олицетворением какого-либо порока, отражающим социальные проблемы общества: Сквалыгин – скупость и алчность, Крючкодей – изворотливость, Соломонида – пьянство.

Создавая свои оперные сочинения, композитор во многом ориентировался на модель французской и итальянской комической оперы, что проявляется как на драматургическом, так и на стилевом уровнях музыкального произведения. Рассмотрим это претворение на примере ведущих опер Пашкевича – «Скупой» и «Санкт-Петербургский гостинный двор».

Наиболее показательна с точки зрения приложения эстетики европейского классицистского театра опера «Скупой», где воспроизводится ряд релевантных признаков комической оперы: наличие разговорных сцен, в которых происходит развитие действия; концентрированность и динамизм развития сюжета; сцены с переодеваниями; герои – носители одного главного чувства, как правило, отражающегося в их именах (приём говорящих фамилий: Скупой, Любима, Пролаз, Миловид); противопоставление «высокого» и «низкого» стилей в изъяснении героев; воспроизведение типов оперных арий, репрезентирующие разные аффекты; значительная роль ансамблевого начала. Многие из этих принципов находят своё воплощение и в опере «Гостинный двор».

В операх Пашкевича динамичность развития сюжета во многом определяется большой ролью ансамблевых номеров, число которых внушительно: в «Скупом» ансамблями являются 6 из 14 номеров, в «Гостинном дворе» – 13 из 27. Композитор активно включает в композицию опер разнообразных ансамбли, различающиеся как по количеству участников (от дуэтов до квинтета в «Скупом» или септета и октета в «Гостинном дворе»), так и по их типу («ансамбли согласия», «ансамбли ссоры») и делает их драматургическим центром действия. Кроме того, по аналогии с европейской комической

оперой наиболее развёрнутые ансамблевые сцены приходится на финалы каждого акта, которые постепенно втягивают в свою орбиту всех персонажей. Например, трио завершается первое действие «Гостиного двора», септетом – второе, октетом – третье, объединяя всех персонажей оперы в едином звучании.

Важным драматургическим приёмом письма Пашкевича в ансамблевых сценах является сохранение при совместном звучании образной индивидуальности героев. Композитор достигает этого разными средствами: интонационной характерностью персонажей (например, в сцене торга из «Гостиного двора», № 21), разнородностью вербального текста или тембровой обособленностью (например, дуэт Марфы и Скрягина № 8 из оперы «Скупой», где пение Марфы сопровождается тембром струнных инструментов, а Скрягина – фагота с альтами).

Пашкевич воспроизводит в операх наиболее характерные типы ансамблевых номеров: ансамбли «согласия» и «ссоры». Для динамизации действия композитор обращается к ансамблям «ссоры», которые способствуют активному продвижению сюжетной линии. К такому типу можно отнести большинство ансамблей из оперы «Гостинный двор», где главный персонаж – Сквалыгин – живёт не чувством любви и сострадания к ближним, а пренебрежением к ним и алчностью. Поэтому в ансамблевых номерах он почти всегда создаёт конфликтную ситуацию, противопоставляя себя остальным участникам диалога (№ 3, 4, 9, 19, 20). Нередко ансамбли «ссоры» становятся промежуточными финалами, доводящими эмоциональный накал до кульминационной фазы (например, квинтет в опере «Скупой»).

Ансамбли «согласия», также широко применяемые композитором, выполняют иную функцию. Они служат средством продления, остановки в развитии сюжета и часто направлены на раскрытие лирического состояния героев, либо объединение героев общим аффектом. В трио «Мы станем лишь

смотреть и веселиться» (№ 6) из оперы «Гостинный двор», передающем аффект радости, Пашкевич объединяет все голоса, подчинив их единому ритму каччи, по мысли исследователя, «опираясь, видимо, на образцы Вивальди и его современников» [5, с. 478]. Попутно заметим, что блестящий, ликующий характер музыкального материала мало соответствует вербальному тексту, который вкладывают авторы в уста героев: «Лишь проснёмся, водки штоф будет нам всегда готов!». Такого рода «нарушение» стиля, несоответствие музыкального ряда вербальному для комического жанра представляется вполне закономерным, и Пашкевич обращается к этому приёму не единожды. Так, с аналогичной ситуацией мы встречаемся и в дуэте Марфы и Скрягина (№ 8), где интонационная основа вокальной партии выдержана в сентиментально-лирической сфере, а текст находится в совсем иной плоскости – меркантильной – герои говорят о деньгах. Таким образом, противопоставление здесь облечено в скрытую, латентную форму.

Е. М. Левашёв справедливо замечает, что в отличие от западноевропейской оперы ансамбли «согласия» Пашкевичем использованы прежде всего для раскрытия не лирических, а прозаических ситуаций, «объединяя мысли и стремления не положительных, а отрицательных персонажей» [5, с. 478]. Кроме того, в некоторых случаях мы встречаем приём модуляции ансамбля из состояния «ссоры» в «согласие», как, например, уже вышеупомянутый дуэт Марфы и Скрягина из оперы «Скупой»: изначально различный тематический материал героев постепенно объединяется, и вокальные линии персонажей сливаются в гармоничное звучание параллельных терций.

Ещё одной характерной чертой, имеющей аналогии с французской комической оперой, является завершающий оперу «Гостинный двор» октет «Царствуй истина святая», который построен по принципу водевильного финала. Завершение водевиля заключительными куплетами, исполнение,

объединяющее всех персонажей спектакля, – устойчивый признак жанра, получивший широкое распространение и в русской комической опере. Финал построен по принципу ансамблевой сцены с хоровым обрамлением гимнического характера. Эпизодические высказывания основных персонажей являют собой значительный тематический контраст: интонационный материал Перебоева и Проторгуева основан на плясовых интонациях; высказывания Соломонида звучат в жанре, близком итальянской баркароле; Крючкодей и Сквалыгин параллельными терциями согласно поют жалостную лирическую мелодию; Крепышкина и Щепеткова исполняют типично буффонную скороговорку, основанную на повторении незамысловатых попевок. Вместе с тем финал выполняет ведущую морализующую, воспитательную функцию заключительных водевильных куплетов, он излагает «нравственный урок», который должны вынести из спектакля зрители.

Таким образом, ансамблевые сцены в операх Пашкевича являются сложным и живым конструктом, постоянно адаптирующимся с целью раскрытия конкретной сценической ситуации, и способствуют динамичному развитию оперной драматургии.

Не менее значимы в драматургии опер Пашкевича и сольные номера. Композитор обращается к разнообразным типам западноевропейской оперной арии. Е. М. Левашёв, анализируя партитуру «Гостиного двора» называет заимствованные модели: действенная ария, ария-характеристика, ария обличения, сюжетная песня (характерная для французской комической оперы и немецкого зингшпиля) [5, с. 480]. Дополним данную типологию ариями из оперы «Скупой», где композитор также воспроизводит характерные для оперы XVII–XVIII веков типы.

Модель героической арии лежит в основе арии Пролаза (№ 3) с характерным для неё движением по звукам Т3/5, в пунктирном ритме, с фанфарными оборотами, в мажорном ладу. При этом автор создаёт ситуацию

внутреннего конфликта путём рассогласования образной сферы оркестровой и вокальной партии (приём пародийного «снижения через жанр»). Собственно героическая сфера в арии распространяется прежде всего на оркестр, тогда как в партии Пролаза её признаки проступают фрагментарно. Кроме того, характер торжественного фанфарного звучания в целом мало соответствует тексту, в котором Пролаз поёт о вымышленных богатствах «графини»-Марфы. Другая жанровая разновидность – модель пасторальной арии в партии Любимы (№ 4) с мягким ниспадающим поступенным движением, множественными задержаниями. Укажем также на связи арии Марфы (№ 6) с типом арии обличения и арии Скрягина (№ 11) – с арией мести. Большое значение в опере приобретают музыкальные номера, основанные на жанрах бытовой музыки. Причём, композитор воспроизводит как модели европейских танцевальных ритмов (например, в арии Скрягина, № 2; Любимы, № 4; Миловида, № 5), так и типичные русские плясовые обороты (например, второй раздел арии Пролаза, № 3).

Однако в оперном творчестве Пашкевича мы встречаем и более сложное претворение оперных форм западноевропейского искусства. К таким оригинальным примерам следует отнести знаменитый монолог Скрягина (№ 10), построенный по типу речитатива *accompagnato* с элементами ариозного пения. Композитор создаёт развёрнутую монологическую сцену, в которой раскрывается душевная «драма героя». Здесь присутствует внутренняя противоречивость, рассогласованность силы страданий героя и мотивов, приведших к этим страданиям. Душевные терзания Скрягина связаны с необходимостью выбора между любовью графини и сохранением своего капитала (а, точнее, наследства Любимы). В результате композитор опять обращается к приёму «снижения через жанр», создаёт трагикомическую ситуацию при которой монолог, «этот испытанный спутник трагических или трогатель-

ных театральных эпизодов применён здесь для воплощения самой смешной ситуации и подчеркнуто-обыденного текста» [8, с. 69].

Анализируя модели оперных арий в творчестве Пашкевича, следует учитывать, что русская опера XVIII века не была рассчитана на высокопрофессиональный исполнительский уровень актёров. Русский театр этого времени представлен актёром-универсалом, в равной степени ориентированным как на оперный, так и на драматический репертуар. В связи с этим, композиторы учитывали скромные возможности своих исполнителей и ограничивались в сольных номерах небольшим диапазоном, несложной вокальной партией и лаконичными масштабами оперных форм. Тип изложения сольных номеров в русской опере XVIII века, пожалуй, больше соответствует французской ариетте, либо водевильным куплетам, нежели развёрнутым формам итальянской оперы, что мы наблюдаем и в рассматриваемых операх Пашкевича.

Опираясь на опыт западноевропейской комической оперы, русские композиторы в своих сочинениях воспроизводили наиболее типичные буффонные приёмы. Отметим те из них, что наиболее характерны для оперного письма Пашкевича. Прежде всего, это опора на бытовой характер тематизма, русскую народно-песенную основу. Наиболее органичным синтез западноевропейского и национально-характерного начала предстаёт в «Гостином дворе». Здесь сам сюжет, отражающий купеческий быт, требовал активной опоры на фольклорный материал, тогда как жанр комической оперы предполагал актуализацию европейского опыта. Поэтому композитор, опираясь на мелодику «короткого дыхания» и приёмы буффонной скороговорки, сочетает их «с подвижной, оживлённой танцевальной ритмикой и метко схваченными интонациями бытовой разговорной речи» [2, с. 303]. Для интонационного строя опер композитора характерен принцип многократной повторности (отдельных междометий, слов, фраз, более

развёрнутых построений), широкие скачки на октаву, септиму, квинту, быстрый темп движения, – всё это воссоздаёт живую динамичную атмосферу комической оперы.

Важным качеством русской оперы XVIII века является тесная связь классицистской модели театра с нарождающимся сентиментализмом. Заметим, что проникновение сентименталистских тенденций в музыкальный театр – тенденция характерная для разных европейских традиций, и с 1760-х гг. она всё более очевидно заявляет о себе в жанре комической оперы [3, с. 147–148]. Русская опера, зародившись в этот же период, с самого начала своего существования была обогащена внимательным отношением драматургов к лирическому миру героев, что во многом инспирировано обильными постановками французских «слёзных драм», «серьёзных комедий» и т. п. Поэтому синтез комедийного и лирического начала – неотъемлемый признак русской оперы XVIII столетия.

Внимание к лирическому компоненту музыкальной драмы обусловило обильное использование соответствующего типа тематизма. Одним из наиболее показательных «слёзных» эпизодов является трио Вдовы с детьми, умоляющих Сквалыгина простить им долг («Гостиный двор», № 7). Мелодика, основанная на мягких никнущих интонациях с задержаниями и форшлагами, повторы интонаций, движение голосов нисходящими параллельными терциями, пунктир в двухдольном метре, имитирующий похоронный марш, скорбная тональность *h moll*, соответствующая поэтическая лексика («страдания жестоки», «бедные сироты», «потoki слёз», «милосердие» и т. п.) – всё это воспроизводит тип «ансамбля жалобы», бывший весьма распространённым во французской комической опере П. А. Монсиньи, А. Гретри и др. композиторов.

Пожалуй, наиболее очевидно воздействие западноевропейского опыта проявляется в области оркестрового звучания. Пашкевич свои партитуры рассчитывает на

парный состав оркестра, в основе которого струнно-смычковая группа – состав, характерный и для западноевропейской оперы. Словно следуя современным европейским тенденциям, уже в опере «Несчастье от кареты» (1779) он вводит партию кларнетов, которые начинают стабильно входить в симфонический состав европейских оркестров только с 1760-х гг. В своих оперных партитурах композитор нередко дифференцирует оркестровое звучание, варьируя инструментальный состав. Так, трио жалостное Вдовы с детьми (№ 7 из оперы «Гостинный двор») сопровождается звучанием одних духовых инструментов, в дуэте Марфы и Скрягина (№ 8 из оперы «Скупой») партию мнимой графини поддерживают струнные инструменты, Скрягина – фагот,

способствуя созданию более колоритного и характерного образа. Другие примеры тембровой дифференциации в опере «Скупой» приводит Е. М. Левашёв, показывая избирательность композитором определённых тембровых составов в разных номерах партитуры [4, с. 274].

Всё вышеназванное показывает, насколько глубоко отечественными музыкантами был освоен опыт создания западноевропейской оперы. Русские композиторы XVIII века, среди которых творчество В. А. Пашкевича представляется одной из наиболее ярких вершин, органично внедрили достижения западноевропейского музыкального классицизма на русскую почву, создав оригинальный сплав общеевропейского и национального начал в русской опере.

## ЛИТЕРАТУРА

1. История русского драматического театра. В 7 т. Т. 1: От истоков до конца XVIII века / авт. В. Н. Всеволодский-Гернгросс. М.: Искусство, 1977. 485 с.
2. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М.: Музыка, 1965. 464 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
4. Левашёв Е. М. В. А. Пашкевич и его опера «Скупой» // Пашкевич В. А. Скупой: опера. Партитура. М.: Музыка, 1973. С. 259 – 278.
5. Левашёв Е. М. Опера «Санктпетербургский гостинный двор» и её авторы // Пашкевич В. А. Как

поживёшь, так и прослывёшь, или Санктпетербургский гостинный двор: опера. Партитура. М.: Музыка, 1980. С. 461–498.

6. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы. М.: Музгиз, 1953. Т. 2. 476 с.
7. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 3 (Р–Я). 328 с.
8. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 269 с.

## REFERENCES

1. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 t. T. 1. Ot istokov do kontsa XVIII veka* [The History of Russian Dramatic Theatre. In 7 volumes. Volume 1: From their Origins To the Late 18th Century]. By V. N. Vsevolodsky-Gerngross. Moscow: Iskusstvo, 1977. 485 p.
2. Keldysh Yu. V. *Russkaya muzyka XVIII veka* [Russian Music of the 18th Century]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 464 p.
3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poetika i stilistika* [The Classical style in Music of the 18th and early 19th Centuries. Part 3: Poetics and Style]. Moscow: Kompozitor Press, 2007. 376 p.

4. Levashev E. M. V. A. Pashkevich i ego opera “Skupoy” [V. A. Pashkevich and His Opera “The Miser”]. *Pashkevich V. A. Skupoy: opera. Partitura* [Pashkevich V. A. The Miser: Opera. Score]. Moscow: Muzyka Press, 1973, pp. 259–278.
5. Levashev E. M. Opera “Sanktpeterburgskiy gostinnyy dvor” i ee avtory [The Opera “Saint-Petersburg’s Bazaar” and its Authors]. *Pashkevich V. A. “Kak pozhivesh’, tak i proslyvesh’, ili Sanktpeterburgskiy gostinnyy dvor”*: opera. Partitura [Pashkevich V. A. “You will Gain the Character by the Way you Live, or The Saint-Petersburg Bazaar.” Opera. Score]. Moscow: Muzyka Press, 1980, pp. 461–498.

6. Livanova T. N. *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bytom: issledovaniya i materialy*. T. 2 [Russian Musical Culture of the 18<sup>th</sup> Century and Its Connections with Literature, Theatre and the Way of Life. Research and Materials. Volume 2]. Moscow: Muzgiz, 1953. 476 p.

7. *Muzykal'nyy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar'*. T. 1: 18 vek. Kn. 3 (R–Ya) [Musical St. Pe-

tersburg. An Encyclopedic Dictionary. Volume 1. The 18<sup>th</sup> Century. Book 3 (P–Я)]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2000. 328 p.

8. Rabinovich A. S. *Russkaya opera do Glinki* [Russian Opera Before Glinka]. Moscow: Muzgiz, 1948. 269 p.

### Творчество В. А. Пашкевича и европейский оперный театр XVIII века

В статье рассматривается процесс развития русской оперы XVIII века. На примере опер В. А. Пашкевича «Скупой» и «Санкт-Петербургский гостиный двор» автором анализируются параллели в развитии западно-европейской и отечественной комической оперы XVIII века. В работе показано, что русским композитором сохраняются общие принципы в использовании ансамблевых сцен («ансамбли ссоры» и «ансамбли согласия») как важных драматургических центров композиции, выявляются примеры использования приёма «снижения через жанр»; называются типы оперных арий, широко распространённых в европейской опере и вводимых в иной культурный контекст в русской опере; рассматриваются типичные буффонные приёмы письма и общие тенденции в эволюции комической оперы (влияние сентиментализма и появление «слёзной комедии»); отмечаются общие принципы оркестрового письма. Сравнительный анализ типологических принципов европейской и русской комической оперы XVIII века показал, что в творчестве Пашкевича модель комической оперы получает обновлённое звучание и отражает почвенный колорит русской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** русская комическая опера XVIII века, В. А. Пашкевич, западноевропейская опера, опера В. А. Пашкевича «Скупой», опера В. А. Пашкевича «Санкт-Петербургский гостиный двор»

### The Musical Oeuvres of V. A. Pashkevich And 18<sup>th</sup> Century European Opera Theater

The article examines the process of development of 18<sup>th</sup> century Russian opera. On the example of V. A. Pashkevich's operas "The Miser" and "The St. Petersburg Shopping Arcade" the author analyzes parallels in the development of Western European and Russian 18<sup>th</sup> century comical opera. The work demonstrates that the Russian composer preserved the general principles in his utilization of ensemble scenes ("ensembles of variance" and "ensembles of concordance") as important dramaturgical centers of the composition, examples of use of the technique of "downgrading by means of genre" are revealed; the types are named of operatic arias, which are immensely widespread in European opera and brought into a different cultural context in Russian opera; the typical styles of writing for comic opera are examined, as are the overall tendencies in the evolution of comic opera (the influence of sentimentalism and the emergence of "tearful comedy"; the general principles of orchestral writing are marked out. A comparative analysis of the typological principles of 18<sup>th</sup> European and Russian opera showed that in the musical oeuvres of Pashkevich the model of comic opera obtains a renewed manifestation and reflects the national color of Russian musical culture.

**Keywords:** 18<sup>th</sup> Century Russian Opera, V.A. Pashkevich, Western European Opera, V. A. Pashkevich's opera "The Miser," V.A. Pashkevich's opera "The St. Petersburg Shopping Arcade"

#### Полозова Ирина Викторовна

ORCID ID: 0000-0001-5519-4381

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова

Саратов 410012, Российская Федерация

#### Irina V. Polozova

ORCID ID: 0000-0001-5519-4381

Dr. Sci. (Arts), Professor of the Music History  
Department

*E-mail: i.v.polozova@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov 410012, Russian Federation



Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ

*Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова*

УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.120-127

**«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»: ДИАЛОГ С ГЛЮКОМ**

*... В том, насколько активно и охотно он принимал и переплавлял чужой опыт, с ним мало кто мог сравниться, пожалуй, только два титана первой половины века – Себастьян Бах и Гендель. Из книги «Моцарт и его время»<sup>1</sup>*

«Волшебная флейта» – одно из самых загадочных произведений В. А. Моцарта, для которого ответ на вопрос «о чём эта опера?» не просто лишён однозначности, но продолжает оставаться предметом неразрешимых дискуссий. Основное содержание споров связано с пониманием «Волшебной флейты» как «прямого и последовательного выражения некоего круга масонских идей, облечённых в сказочно-символическую оболочку»<sup>2</sup> и «другим вариантом – считать, что масонские идеи, сколько бы они ни были важны, – всего лишь часть компонентов, её составляющих» [7, с. 550]. П. Луцкер и И. Сусидко видят решение этой проблемы в тщательном исследовании текстообразования оперы, настаивая на том, что «дополнительные источники многое проясняют в сюжете «Волшебной флейты» без какого-либо привлечения масонской символики» [там же, с. 554]. Анализ источников художественной концепции оперы (включая и музыку, и либретто), в соответствии с их положением в сюжете, приводит авторов монографии к выводу об основной – «орфической» – сути произведения.

Однако эта идея может быть раскрыта на основе никем ранее не обнаруженного источника собственно орфического происхождения, что не позволяет обойти его вниманием, а выявление его следа в «Волшебной флейте» предопределило цель данной статьи – приблизиться к ответу всё на тот же вопрос: о чём эта опера? Речь пойдёт об утверждении Моцартом мифологического мотива на основе обращения к известному оперному

шедевру – «Орфею и Эвридике» К. Глюка. Прораствание орфического мотива в самой музыкальной ткани оперы повышает его концептуальное значение и определяет актуальность его пристального рассмотрения, ракурс которого, получивший отражение в названии статьи, диктуют особенности претворения «чужого» материала в «своём» контексте.

Обращаясь к опере Глюка, Моцарт ближе всего был к описанным А. Денисовым принципам цитирования XX века, когда «цитата становится не столько ссылкой на сферу чужого смысла, сколько поводом для его обсуждения, иногда довольно полемичного по содержанию» [1]. Приём цитирования, используемый Моцартом, отвечает принципу интертекста, но мы обозначим его понятием, исторически более близким самому композитору. Со времён Возрождения распространённой творческой практикой, не утратившей своего значения и в XVIII веке, была техника композиции, получившая определение «пародии», подразумевавшая сочинение на основе чужого (или попросту другого, даже своего) образца. Для Моцарта весьма характерен такой принцип композиции, получивший в монографии Луцкера и Сусидко определение «плагиата Моцарта» [7, с. 395–413], что оправдывает применение понятия пародии в контексте данной статьи.

Претворение данного приёма в эпоху, его породившую, становилось практически единственной формой проявления творческого «я» композитора в рамках канонической жанровой модели. Именно это свойство





пародии – очерчивать границы авторского пространства, актуализируя содержание, принципиально важное для понимания произведения, – значимо в моцартовском случае. Музыкальное происхождение и исключительно музыкальное преломление пародируемого источника, непричастность к нему других создателей оперы позволяют рассматривать образуемую им смысловую структуру как очерчивающую суверенное авторское пространство и концентрирующую ядро авторского замысла.

Поскольку адаптируемый объект представляет собой достаточно протяжённый отрезок музыкальной драмы Глюка (от начала II действия до трагической арии Орфея из III действия), мы оставляем за собой право называть его «сюжетом». Его актуализация как событийного ряда (основу которого и в той, и другой опере составила драматическая коллизия любви и смерти, связанная с ситуацией испытаний героев) определяется пародированием очерчивающих его границы музыкальных структур. В собственном контексте они представляют драматургически узловые и наиболее новаторские номера: оркестровое вступление ко II действию «Орфея», воссоздающее «дикую местность у врат Ада», предваряющее главную драматическую коллизию оперы (сцену с фуриями), и ария Орфея из III действия «Потерял я Эвридику», образующая тихую кульминацию-развязку. Однако их расстановка у Моцарта инверсионна: указанным номерам соответствуют ария Тамино из первого финала «Как звóнок твой волшебный звук» и оркестровое вступление к картине 7 второго финала, изображающее «дикую скалистую местность».

Ария Тамино с флейтой, как «перепев» знаменитой арии Орфея, включает немало знаковых моментов, выдающих авторскую интенцию (намеренность обращения к опере Глюка). При ситуационной инверсии (у Глюка – плач о потерянной возлюбленной, у Моцарта – песня-при-

зыв), возникает множество чисто музыкальных, аллюзийно значимых совпадений: тональность *C dur* (как известно, тональные совпадения в таких случаях менее всего случайны); общность темпов (*Andante con moto* у Глюка и *Andante* у Моцарта); близость начальных интонаций (примеры № 1 – а, б); отклонение в одноимённый минор в развивающем разделе арии Тамино, для которого, аналогично эпизодам арии-рондо Орфея, характерна прерывистость мелодической линии и экспрессивность интонаций (по звукам уменьшённых гармоний), призывы к возлюбленной фактически на одной высоте (кварта *d – g*) (примеры № 2 – а, б).

Пример № 1 а

К. В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Ария Орфея из III д.

Контральто

Горестно  
Avec douleur

По - те - рял я Эв - ри - ди - ку.

Пример № 1 б

В. А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Ария Тамино с флейтой из финала I д.

Тенор

Как \_\_\_ зво - нок \_\_\_ твой \_\_\_ вол - шеб - ный \_\_\_ звук

Пример № 2 а

К.В. Глюк. «Орфей и  
Эвридика».  
Ария Орфея из III д.

Контральто

Эв - ри - ди - ка! Эв - ри - ди - ка! От - веть мне! О, му - чень - е!

Пример № 2 б

В.А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Ария Тамино с флейтой из финала I д.

Тенор

(играет)  
(spielt)

Па - ми - на! Па - ми - на! Где \_\_\_ ты? Где же ты?

Картина «дикой местности» обнаруживает не меньше совпадений: общность ремарок («дикая местность» и там, и тут); тональность *c moll*; мощные вступительные оркестровые унисоны с пунктирным ритмом и участием меди, воссоздающие пустынный и одновременно inferнально-величественный пейзаж (примеры № 3 – а, б);

завершающее ламенто – плавно сползающая по полутонам мелодия струнных, противопоставляющая холодной пустыне человеческое страдание (примеры № 4 – а, б). Обращает на себя внимание совпадение синтаксических структур: и в той, и другой опере ламенто представляет собой построение суммирующего характера после типичной вопросо-ответной структуры начальной темы (Т–D, D–Т), внутренне контрастной и у Глюка, и у Моцарта (грозная однозвучная фанфара – скорбный распев). Причём синтаксическая нормативность дискретной структуры – квадратность – нарушена и в «Орфее», и в «Волшебной флейте» (5+5 у Глюка и 3+3 у Моцарта), что выявляет наиболее глубинный уровень авторской интенциональности: Моцарт пародирует Глюка до мелочей, и больше всего именно эти мелочи выдают авторское намерение (примеры № 3 – а, б).

## Пример № 3 а

К.В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Вступление ко II д.



## Пример № 3 б

В. А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Вступление к 7 картине II д.



## Пример № 4 а

К. В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Вступление ко II д.



## Пример № 4 б

В. А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Вступление к 7 картине II д.



Аллюзийно-семантические структуры обнаруживают и другие знаки, способствующие усилению излучаемой ими орфической «ауры»: отмеченное ремаркой появление диких зверей, привлечённых звучанием флейты Тамино, притягивает к арии фрагмент биографии Орфея, на звуки лиры которого «дикие звери выходили из нор и ласкались у его ног» [8], а дуэт вооружённых воинов, поющих в унисон, воспринимается как отражение унисонного хора глюковских фурий, несмотря на то, что, в отличие от исчадий ада, препятствующих сближению Орфея и Эвридики, воины радостно приветствуют соединение Тамино и Памины.

Инверсионное расположение опорных музыкально-аллюзийных структур в новом контексте разворачивает действие вспять, в направлении, противоположном трагической развязке «Орфея и Эвридики» – «железные ворота» (глюковские «врата ада») оказываются не входом, а выходом из темноты символического Аида (вспомним, что поёт Тамино в преддверии: «Откройте дверь хоть в самый ад, пойду вперёд, а не назад»). На эту светлую разрешающую кульминационную зону приходится главные испытания масонского контекста (огнём и водой), позиционируемые как самые трудные на пути преодоления страха смерти. Но благодаря драматургической организации действия, в зоне развязки герои их проходят легко, а по-настоящему выстраданным испытанием, образующим зону перипетии, становится обретение друг друга. Именно в пространстве актуализации глюковского сюжета оказываются сосредоточены главные психологические коллизии, связанные с противостоянием любви и смерти, отмеченные рождением трагической арии Памины «Ах, зачем, зачем так скоро гаснешь ты, звезда любви?», в которой отражается смертельная тоска Эвридики в аналогичной ситуации «Орфея». Но самое главное, в диалоге с глюковской кон-



цепцией в противоборстве любви и смерти у Моцарта побеждает любовь, тогда как у Глюка – смерть (если иметь в виду подлинное, человеческое разрешение событий, а не аннулировавшее его божественное вмешательство).

Таким образом, инверсионное преломление глюковского сюжета в «Волшебной флейте» обнаруживает глубинную смысловую структуру, отражающую внутренний мир творца, утверждающую идею любви как высшей ценности бытия. Кажется бы, ничего нового мы не открыли: «Эта тема была постоянной и сквозной в творчестве Моцарта» [10, с. 59]). Но в «Волшебной флейте» она утверждается сложностью самой смыслопорождающей конструкции: Тамино и Памину ведёт флейта – волшебный дар высших сил, но построение сюжета, выдающее присутствие автора, именно его делает главным проводником героев. Значит, флейта в опере – это сам Моцарт, который своей музыкой как бы повторил сказанное Сергеем Есениным: «Я ведь Божья дудка». В этом плане особенно актуальна мысль Л. Кириллиной о том, что «драма ему [Моцарту. – Н. К.] “не дана” и “не задана”, он сам её творит» [2, с. 88], в единстве с выводом Луцкера и Сусидко о главной теме «Волшебной флейты», «вынесенной в её название, – о смысле музыки в человеческой жизни» [7, с. 564].

Диалог с Глюком в «Волшебной флейте» Моцарта приближает к проблеме отношений этих двух великих художников и по своему характеру вполне соответствует общепринятому мнению о том, что «Глюк ... был антиподом Моцарта» [10, с. 88]. Однако, несмотря на инверсионное пародирование Глюка (а «именно на уровне художественной концепции, на уровне содержательной интерпретации традиционных сюжетов многие исследователи находят различие Глюка и Моцарта» [10, с. 88]), эти отношения оказываются не столь однозначными. Обращение Моцарта к Глюку делает «Орфея и Эвридику» не только объектом отгалкивания, ради-

кального переосмысления, но в неменьшей степени и объектом притяжения. И если пародирование картины «дикой местности» может быть истолковано как использование сформировавшейся ещё в барочной опере лексики inferнального, то ария Орфея могла привлечь внимание Моцарта силой своей уникальной выразительности, беспрецедентной глубиной психологизма, в области которого Глюк совершил прорыв далеко за пределы XVIII века, воплотив не свойственный для него аффект, – потрясение.

Как отмечает В. Конен, опера Глюка «в своё время ... ошеломила культурное общество Европы неслыханным новаторством» – «правдивым до безжалостности показом душевных страданий человека» [4, с. 19]. Точное описание подобных состояний находим по отношению к музыке XX столетия, когда «человеческие эмоции ... кажутся “замороженными”», а душа – не способной «чувствовать даже невыносимую боль» [5] – то, для чего Глюк, не найдя в современном арсенале выразительности подходящих «красок», использовал средство шокового воздействия – обыкновенный мажор. Даже Л. Кириллина, объясняя «необычность» арии Орфея в контексте исторической традиции («Всё это входило в топос “патетического”, который ... подразумевал прежде всего возвышенное, а не бурно-страстное выражение самых важных и серьёзных чувств» [3, с. 59]), выходит за рамки «исторической корректности», признавая за Глюком превышение допустимых классицистской эстетикой возможностей психологизации образа героя: «...не звучит ли в арии Орфея нечто совсем потустороннее? Не находится ли герой в состоянии прострации, когда боль так велика, что человек начинает вести себя необъяснимым образом? Не близок ли Орфей в данный миг к безумию?...» [2, с. 89].

Наверняка Моцарт, сам необычайно тонкий и глубокий психолог, был в числе тех, кого эта музыка покорила. Подтверждением может стать песня на слова И. Якоби «К Хлое», где обращение к Глюку диктуется

уже не драматическим контекстом, не драматургической задачей и не концептуальной необходимостью. Остаётся лишь притягательность этой музыки.

Эта песня не столь проста, какой кажется на первый взгляд. Свой смысл она раскрывает постепенно, неожиданно поражая глубиной психологического проникновения. Начинаясь сердечным, с оттенком галантности, признанием в любви, она сохраняет этот тон до наступления контрастной второй части (Аba<sub>1</sub>Ca<sub>2</sub>), удивляющей таинственной отстранённой описательностью («Вот уж ночь кругом настала, землю всю туман покрыл...») и внезапной переменой душевного состояния («И сижу я здесь усталый...»). Вздохи, паузы, ферматы, навязчивые повторы фраз и отдельных слов, передающие переходы от острой душевной боли к страсти, потере связи с реальностью, заставляют задуматься над смыслом недоговорённости: где это «здесь», почему «усталый» («ermattet» – в более точном переводе «изнурённый», «измученный»)? Образы песни никак не складываются в одно целое. И только внезапное появление прошедшего времени в последней фразе («Ах, с тобой я счастлив был!»)<sup>3</sup> не оставляет сомнений: герой у могильного камня оплакивает потерю возлюбленной, измученный сознанием невозможности возврата былого. Причём трагический смысл утраты выражен с первых же звуков сквозь аллюзию всё на ту же арию Глюка («Потерял я Эвридику...»), которую трудно распознать вне драматического контекста (настолько обманчив мажор), в совокупности с темповым сдвигом (Allegretto), приближающим эту песню больше к взволнованной речи Керубино его выходной арии, чем к горестному излиянию арии Орфея. Но и этому есть объяснение пребыванием героя сразу в двух временных измерениях: прошлом и настоящем (пример № 5).

Пример № 5 В. А. Моцарт. «К Хлое»



Раскол мира на счастливое «тогда» и безрадостное «теперь» подчёркнут распадом самой формы второй части, с многократными повторами последней ключевой фразы, «размывающими» репризу, разрушающими откристаллизовавшийся начальный образ воспоминаний. Ю. Хохлов трактует форму этой песни как рондо с двумя эпизодами [9, с. 191], что является дополнительным аргументом в пользу версии пародирования глюковской арии, имеющей ту же структуру. Однако понимание формы как сложной двухчастной, с одним контрастным эпизодом (создающим «смысловой взрыв»<sup>4</sup>, указывающий на событие, в самом тексте не обозначенное), а не двумя (как у Глюка), отражающими стабильность перепадов полярных душевных состояний – между потерей чувствительности и её возвращением, – кажется более точно отражающим моцартовский замысел.

Добавим, что «глюковский след» в этой песне просматривается не только в первой, но и последней фразе «Ах, с тобой я счастлив был!» – варианте глюковской «Скорби сердца нет сильней», с характерным каскадом опеваний (примеры № 6 – а, б).

Пример № 6 а В. А. Моцарт. «К Хлое»



Пример № 6 б К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика». Ария Орфея из III д.



В ряду моцартовских «плагиатов» диалог с Глюком – один из многих. Однако то, что он составил ядро одного из главных моцартовских шедевров, венчающих творчество («Раздумывая над тем, какая из опер более органично [курсив мой. – Н. К.] замыкает творческий путь Моцарта, мы склоняемся к



выводу, что это “Волшебная флейта”» [7, с. 550]) и тем самым отходящих к тому разряду сочинений, в которых потомки склонны искать духовное завещание автора, требует особого отношения, не позволяя отодвинуть его в общий ряд подобных примеров. Для него мало констатировать только «верность себе», означающую: «откуда бы ни пришла тематическая идея, сколько бы ни был высок тот “трамплин”, от которого он отталкивается, композиция всегда оказывается оригинальной, не похожей на образец» [там же, с. 413]. Такой оценки, в ряду других подобных примеров, рассмотренных Луцкером и Сусидко, скорее, заслуживает песня «К Хлое», где обращение к глюковскому образу может быть истолковано как «диалог-соревнование» [там же, с. 409]. Причём соревнование не в мастерстве композиции (что прежде всего отмечают Луцкер и Сусидко в моцартовских «плагиатах»), а в психологизации музыкального образа, цель которого – потрясти слушателя сильнее, чем Глюк, воссоздавая глюковский образ. Только в отличие от последнего, воплотившего *аффект* потрясения, Моцарт стремился добиться *эффекта* потрясения, поразив слушателя неожиданной образно-психологической «модуляцией», несущей высокий трагический «разряд». Установив в «перепеве» глюковской темы ассоциативные связи с арией Керубино за счёт тональной связи (*Es dur*) и того самого темпового сдвига, о котором говорил Глюк как о нюансе, способном радикально изменить смысл арии (не случайно исследователи «проводят ... параллели между пес-

нями “Старуха” ..., “К Хлое” ... и партиями Марселины и Керубино в “Свадьбе Фигаро” ...» [9, с. 190]), Моцарт неожиданно сбивает с толку, поражая открытием истинного смысла события этого маленького шедевра.

Диалог с Глюком в «Волшебной флейте» – нечто большее. Это диалог-интерпретация, в котором «чужое слово» переплавляется в «своё», несущее сокровенно-глубинный смысл. Это – «послание», лежащее не на поверхности: при всей прозрачности аллюзии, она лишена нарочитости, что доказывает расположение глюковского «сюжета» внутри моцартовской оперы как структуры, границы которой «размыты» в пространстве финалов. Вполне возможно, таким образом Моцарт хотел выделить в опере смысловой пласт, который считал наиболее значимым для неё, стержневым, объединяющим всю её сюжетную многослойность, связывающим в одно целое и волшебную сказку I акта, и символическую масонскую драму второго.

В целом же соприкосновение с мифологической аурой глюковского «Орфея» укрупняет авторское слово о любви, придаёт ему вневременной смысл. А сконцентрированный в зашифрованном «послании» Моцарта «орфический комплекс» («идея любви, побеждающая смерть, сопряжённая ... с идеей всемогущества искусства» [2, с. 87]), делает «Волшебную флейту» одной из самых орфических опер, вводя её в тот орфический контекст, который Л. Кириллина отмечает как одну из магистральных линий развития оперного жанра на протяжении его четырёхсотлетней истории.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> См.: [7, с. 395].

<sup>2</sup> В своей монографии «Моцарт и его время» [7] П. Луцкер и И. Сусидко ссылаются на книгу Ж. Шайе «“Волшебная флейта” без покрова тайны: эзотерический символизм в масонской опере Моцарта» [18] как наиболее последовательную и ортодоксальную масонскую концепцию «Волшебной флейты» В. А. Моцарта.

<sup>3</sup> Нам трудно судить о точности перевода поэтического текста, автор которого неизвестен (текст приводится по изданию: Моцарт В. Песни для голоса с фортепиано. М., 1956), но данный перевод, в особенности его временные формы, очень тонко отражает смысл музыки.

<sup>4</sup> Понятие Ю. Лотмана [6].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. В. О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm).
2. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83–94.
3. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика–XXI, 2006. 384 с.
4. Конен В. Д. Эпиграф великой симфонии // Музыкальная жизнь. 1990. № 13. С. 19–20.
5. Крейна Ю. В. Уцелевший из Трансильвании. Реквием Лигети как зеркало катастрофы еврейского народа. URL: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm>.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000. 704 с.
7. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика–XXI, 2008. 624 с.
8. Орфей. Мифы Древней Греции. URL: <http://www.101mif.ru/orfey.htm>.
9. Хохлов Ю. Н. Красота и правда выражения // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 189–193.
10. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2001. 277 с.
11. Batley E. M. A Preface to the Magic Flute. London, 1969. 175 p.
12. Branscombe P. W. A. Mozart, die Zauberflöte. Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 264 p.
13. Buch D. J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales // Acta Musicologica (Kassel etc.: Bärenreiter). 2004. 2, pp. 193–219.
14. Buch D. J. Mozart and the Theater auf der Wieden: New attributions and perspectives // Cambridge Opera Journal. 1997. 9, pp. 195–232.
15. Chailley J. The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera. 1992. 368 p.
16. Heartz D. From Garrick to Gluck: The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century // Proceedings of the Royal Association, 94th Sess. (1967–1968), pp. 111–127.
17. Howard P. Gluck and the Birth of Modern Opera. St. Martin's Press: NY, 1964. 118 p.
18. Chailley J. The Magic Flute unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera. New York, 1971. 368 p.
19. Weisman L. J. L'arbore di Diana (Preface) // Martin y Soler V. L'arbore di Diana, dramma giocoso in due atti (Reduccionen para canto y piano). Madrid: ICCMU, 2003. P. IX.

## REFERENCES

1. Denisov A.V. *O strukturnykh transformatsiyakh tsitaty v muzyke XX veka* [About the Structural Transformations of Quotation in 20<sup>th</sup> Century Music]. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm).
2. Kirillina L. V. Orfizm i opera [Orphism and Opera]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 4, pp. 83–94.
3. Kirillina L. V. *Reformatorskie opery Glyuka* [The Reformist Operas of Gluck]. Moscow: Klassika–XXI, 2006. 384 p.
4. Konen V. D. Epigraf velikoy simfonii [The Epigraph of the Great Symphony]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1990, No. 13, pp. 19–20.
5. Kreynina Yu. V. *Utselevshiy iz Transil'vanii: Rekviem Ligeti kak zerkalo katastrofy evreyskogo naroda* [A Survivor from Transylvania: Ligeti's Requiem as a Mirror of the Disaster of the Jewish People]. URL: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm>.
6. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg: Iskustvo–SPB, 2000. 704 p.
7. Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremena* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika–XXI, 2008. 624 p.
8. *Orfey. Mify Drevney Gretsii* [Orpheus. Myths of Ancient Greece]. URL: <http://www.101mif.ru/orfey.htm>.
9. Khokhlov Yu. N. *Krasota i pravda vyrazheniya* [The Beauty and Truth of Expression]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 2, pp. 189–193.
10. Chigareva E. I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni. Khudozhestvennaya individual'nost'*. *Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time. Artistic Individuality. Semantics]. 2nd edition. Moscow: Editorial URSS, 2001. 277 p.
11. Batley E. M. A Preface to the Magic Flute. London, 1969. 175 p.
12. Branscombe P. W.A. *Mozart, die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 264 p.
13. Buch David J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. *Acta Musicologica* 76 (Kassel etc.: Bärenreiter), 2, 2004, pp. 193–219.
14. Buch David J. Mozart and the Theater auf der Wieden: New attributions and perspectives. *Cambridge Opera Journal*. 9, 1997, pp. 195–232.
15. Chailley Jacques. *The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera*. 1992. 368 p.



16. Hertz Daniel. From Garrick to Gluck: The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century. *Proceedings of the Royal Association*, 94th Sess. (1967–1968), pp. 111–127.

17. Howard Patricia. *Gluck and the Birth of Modern Opera*. St. Martin's Press: NY, 1964. 118 p.

18. Chailley J. *The Magic Flute unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera*. New York, 1971. 368 p.

19. Weisman L. J. *L'arbore di Diana (Preface)*. Martin y Soler V. *L'arbore di Diana, dramma giocoso in due atti (Reduccionen para canto y piano)*. Madrid: ICCMU, 2003. P. IX.

### «Волшебная флейта»: диалог с Глюком

Статья посвящена интертекстуальному анализу оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, выявляющему аллюзийные связи с оперой «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка. Принцип интертекстуальности трактуется в ней как свойственный эпохе Моцарта и небезразличный самому композитору метод пародии – переосмысления чужого образца в новом художественном контексте. Пародия, как способ конструирования суверенного авторского пространства и создания зашифрованных посланий, утверждая авторскую идею сложностью организации самой смыслопорождающей структуры, позволяет приблизиться к ответу на важнейший для «Волшебной флейты» вопрос: о чём эта опера? Он не теряет актуальности ввиду неумолкающих дискуссий вокруг неоднозначности содержания произведения. Неоднократное обращение к одному и тому же источнику (связи с оперой Глюка обнаруживаются в песне на слова И. Якоби «К Хлое») позволяет усмотреть его особую значимость для Моцарта и по-новому взглянуть на отношение автора «Волшебной флейты» к своему великому предшественнику – не только антиподу в области оперной реформы, но одному из кумиров, музыка которого не раз становилась для Моцарта объектом притяжения, поводом для создания глубоких психологических откровений.

**Ключевые слова:** пародия, аллюзия, интертекст, Глюк, Моцарт, И. Якоби, Орфей, «Орфей и Эвридика», «Волшебная флейта», «К Хлое»

### “The Magic Flute”: a Dialogue with Gluck

The article is devoted to the intertextual analysis of Wolfgang Amadeus Mozart's opera “The Magic Flute,” revealing allusive connections with Christoph Willibald Gluck's opera “Orfeo ed Eurydice.” The principle of intertextuality is interpreted in it as the method of parody, inherent to Mozart's epoch, to which the composer himself was not indifferent – a rethinking of the image created by another artist in a new artistic context. Parody as a means of construction of the artist's sovereign space and the creation of encoded epistles, asserting the author's idea by the complexity of the organization of the meaning-generating structure, makes it possible to approach the answer to the question sacramental for “The Magic Flute”: what is this opera about? It does not lose its relevance in view of the ceaseless discussions around the ambiguity of the composition's content. The multifold turning to the same source (connections to Gluck's opera are revealed in the song to the text of Johann Georg Jacobi, “An Chloë”) makes it possible to perceive its special significance for Mozart and to glance anew on the attitude of the composer of “The Magic Flute” towards his great predecessor, who not only was his antipode in terms of operatic reform, but one of his idols. The music of Gluck presented for Mozart more than once an object of attraction and a motive for creating profound psychological revelations.

**Keywords:** parody, allusion, intertext, Cluck, Mozart, Johann Georg Jacobi, Orpheus, “Orfeo ed Eurydice,” The magic Flute”, “An Chloë”

**Королевская Наталья Владимировна**

ORCID ID: 0000-0002-8764-8058

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

*E-mail: nvkoro@gmail.com*

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова

Саратов 410012, Российская Федерация

**Natalia V. Korolevskaya**

ORCID ID: 0000-0002-8764-8058

PhD (Arts), Associate Professor

of the Music History Department

*E-mail: nvkoro@gmail.com*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov 410012, Russian Federation



Е. Е. ПОЛОЦКАЯ

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.071.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.128-136

## ПЕРЕВОД П. И. ЧАЙКОВСКИМ «TRAITÉ GÉNÉRAL D'INSTRUMENTATION» Ф. О. ГЕВАРТА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ<sup>1</sup>

В современном вузовском учебном пособии С. В. Тюленева «Теория перевода» [16] неожиданно наталкиваемся на упоминание П. И. Чайковского как переводчика. Его перевод на русский язык «Traité général d'instrumentation»<sup>2</sup> бельгийского теоретика Ф. О. Геварта<sup>3</sup>, вышедший в 1866 году в издательстве П. И. Юргенсона под названием «Руководство к инструментровке»<sup>4</sup>, представлен Тюленевым отнюдь не в качестве образцового. Автор пособия пишет: «В наше время переводчик вряд ли может позволить себе даже комментарии и замечания такого рода, как те, что позволил себе известный русский композитор П. И. Чайковский, выступивший в роли переводчика с французского языка на русский “Руководства к инструментровке” проф. А. Ф. Геварта. В разделе о флажолетах, переводя французский оригинал, Чайковский даёт следующие комментарии. Заявление Геварта: “Самое древнее, нам известное, применение флажолетных звуков к оркестру встречается в опере Тома Жонса<sup>5</sup> Филидора. С той поры эффектом этим композиторы вовсе не злоупотребляли” – Чайковский комментирует следующим примечанием: “Не понимаем, как автор не вспомнил в этой статье о гениальных попытках Берлиоза; а ещё соотечественник!” Он вряд ли мог сделать такое пристыжающее автора замечание в наше время. Сейчас объективность показателя зрения автора для переводчика – норма» [там же, с. 17]. Действительно, с позиций современной теории перевода русский текст Чайковского нельзя назвать образцовым по той причине, что переводчик помимо

прямых обязанностей переводить авторский текст в культурологическом соответствии, сохраняя стилистику и тон оригинала и не искажая позицию автора, взял на себя ещё и функцию критика<sup>6</sup>. Но так ли Чайковский был одинок среди современников в стремлении совместить перевод с анализом авторского взгляда на проблему?

Исследуя перевод как сферу гуманитарной мысли, доктор филологических наук А. В. Марков так характеризует специфику российского научного перевода в его исторической ретроспективе: «В отечественной культуре отношение к переводу никогда не было “избирательным” – выбор переводимых источников не был связан, как в Западной Европе, с нуждами богословских, правовых и позднее – моральных дисциплин. Профессиональным задачам отечественные переводчики, начиная с эпохи Средневековья, предпочитали просвещение, понятое в весьма широком смысле. Завышенные надежды, возлагавшиеся на перевод, приводили к тому, что любое реформаторское или революционное движение начиналось не с собственных деклараций, а с появления переводной книги. <...> Самостоятельное значение перевода в российской культуре, более нигде не мыслимое в Европе, создавало трудности для внешнего наблюдателя: он часто не мог понять, где кончается просвещение и начинается критическая работа мысли» [8].

Переводы с европейских языков на русский в области российской музыкальной науки последней трети XIX – начала XX веков не являлись здесь исключением, что



во многом и объясняет наличие комментариев переводчика к переводимому им тексту. Существовало (и поныне существует) два вида таких комментариев. К первому относились комментарии, располагавшиеся перед основным текстом под названием «Предисловие к русскому переводу» или «От переводчика». Здесь переводчик мог сообщать о цели перевода, давать краткую характеристику переводимой работе, излагать собственные теоретические взгляды и обосновывать позиции в переводе, а также описывать возникавшие при переводе сложности (это касалось, чаще всего, терминологического соответствия). «Руководство» Геварта / Чайковского открывается как раз таким комментарием, где сформулирована цель перевода: «Настоящий перевод сделан в видах пользы той части русского юношества, которая посвятила себя всестороннему изучению искусства в наших двух, покамест единственных консерваториях» [17, с. 13]. Поскольку работа Чайковского оказалась первым отечественным опытом перевода для нужд консерватории, то, возможно, именно она заложила традицию подобных предисловий к переводам трудов сходного назначения.

В хронологической близости к открытию консерваторий в Петербурге и Москве и, соответственно, до перевода «Traité» Геварта Чайковским, известны три перевода на русский из области теории музыки, все – с немецкого: в 1861 году вышла работа Ф. Глейха «Руководство к новейшей инструментовке, или Правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов»<sup>7</sup>; в 1864-м варшавским издателем Х. А. Оппелем были выпущены в свет, без указания имен переводчиков, «Музыкальный катехизис» И. К. Лобе<sup>8</sup> и «Краткое руководство к изучению генерал-баса» О. Кольбе<sup>9</sup>. Переводы трудов Лобе и Кольбе предназначались для самообразования. Труды Глейха и Кольбе каких-либо предисловий «от переводчика» не содержат, анонимный же перевод Лобе в настоящий момент найти не удалось. Что же касается переводов, следующих хронологически за «Руководством» Геварта / Чайковского, то для них предисловия переводчика весьма типичны. Вот ряд примеров. А. С. Фаминцын в переводе им «Учебника гармонии» Э. Ф. Рихтера (1-е издание в 1868) считает необходимым оправдать тяжеловесность стиля перевода:

«Я старался, для большей точности, держаться как можно ближе немецкого текста, и потому сжатый, сам по себе уже нередко тяжелый, слог подлинника не мог не отразиться и на переводе» [14, с. VI]. Напротив, подобная же тяжесть языка немецкого «Учебника музыкальных форм» Л. Бусслера рассматривается как достоинство в переводе Ю. А. Пухальской под редакцией А. И. Юскевича-Красковского: «Но эти недостатки, очень заметные при беглом чтении<sup>10</sup>, превращаются в достоинства при изучении предмета. Сухая, дубоватая фраза, для запоминания которой требуется неоднократное прочтение, наверно останется в голове на долгие, чем блестящий фейерверк изящных выражений, легко воспринимаемых, но еще легче забываемых» [3, с. VII]. С. И. Танеев в переведенном им учебнике Бусслера «Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах» использует раздел «От переводчика» для изложения собственных взглядов на путь развития русской музыки: «Контрапунктическая обработка русских церковных напевов; введение их в сочинения, имеющие законченную художественную форму; выработка музыкального языка, неразрывно связанного с этими напевами, в котором бы отразились их характеристические черты – вот задачи, которые предстоят русским музыкантам в области церковной музыки. / Необходимым условием для выполнения этих задач является изучение контрапунктического стиля вообще, строгого в особенности» [2, с. IV].

Ко второму виду комментариев относятся вставки в авторский текст, которые, как правило, тоже оговаривались в предисловии «От переводчика». Внутритекстовые комментарии могли быть как словесными, так и нотными. Их назначением являлось введение новой информации, расширяющей и обогащающей содержание переводимого текста.

Напомним блестящий образец такого рода (уже из сферы музыкально-энциклопедической литературы), далеко выходящий за пределы комментариев и вставок, – «Музыкальный словарь» Г. Римана в переводе Б. Юргенсона под ред. Ю. Энгеля, «дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др.» [12, титульная стр.]. В области собственно музыкально-теоретической переводной литературы ярким примером предстаёт перевод с французского «Истории учения о гармонии» Л. Шевалье. Перевод выполнен в 1932 году З. Потаповой и В. Таранущенко под редакцией М. В. Иванова-Борецкого. Ему же

принадлежат и обширные внутритекстовые вставки, необходимость введения которых Иванов-Борецкий объяснял следующими причинами: «Так как статья эта оставляет без внимания много трудов по гармонии, особенно немецких и русских, представилось необходимым дополнить её, используя богатства книгохранилища Московской консерватории, включением целого ряда почему-либо пропущенных автором статьи трудов; кроме того, оказалось в некоторых случаях нужным несколько расширить изложение автора; наконец, так как автор доводит свой труд лишь до конца XIX в., в дополнении редактором дан очерк развития учений о гармонии первой четверти XX в.» [18, с. XIII].

Подобные вставки давали также возможность заострить внимание русского адресата на проблемах музыкального искусства собственного отечества<sup>11</sup>. Данный вид комментариев представлен в переводе Чайковского текстовыми дополнениями и восьмью нотными примерами из произведений Глинки: это фрагменты из Увертюры к опере «Жизнь за царя», «Арагонской хоты», «Камаринской», музыки к трагедии «Князь Холмский», баллады Финна из «Руслана и Людмилы»<sup>12</sup>.

При всей очевидности прямого назначения вставок обращает на себя внимание некоторая, по сегодняшним представлениям, неуместность присутствия в переводе научного труда тех самых вольностей, которые С. В. Тюленев охарактеризовал как «притыкающие автора замечания». В поисках ответа на вопрос: откуда Пётр Ильич мог заимствовать подобный стиль «вторжения» переводчика в авторский текст и почему это не вызвало протеста со стороны издателя, обратимся к сфере современной Чайковскому музыкальной публицистики.

Здесь перевод оказывался подчас едва ли не полем сражения переводчика с автором, или, по крайней мере, весьма подходящим поводом изложить собственный взгляд на предмет<sup>13</sup>. Поскольку же публицистика в XIX веке была авторитетнейшим «средством массовой информации», то перевод сугубо теоретических трудов не мог, в той или иной степени, не испыты-

вать на себе её влияние. В результате перевод научной и теоретико-педагогической литературы оказывался проекцией на него свойств русской музыкальной публицистики в целом – ярко полемичной, эмоционально окрашенной, порой превышающей свои «полномочия» и приводящей едва ли не к публичным оскорблениям сторон оппозиции, что можно наблюдать в работах таких крупных фигур в сфере музыкальной критики, как А. Н. Серов, В. В. Стасов и, особенно, Ц. А. Кюи<sup>14</sup>. Пройдёт два года после выхода из печати «Руководства» Геварта / Чайковского, и сам Пётр Ильич начнет систематическую деятельность критика в прессе. Тогда в его концертных и театральных обзорах обнаружит себя стилистика, уже знакомая по вставкам «от переводчика» в русском тексте учебника Геварта.

Итак, каким же целям служили комментарии Чайковского-переводчика? Безусловно, одним из важных посылов вставок «от переводчика» была ориентация Чайковского на более глубокое раскрытие тезисов, высказанных Гевартом. Другим мотивом к внесению в перевод своих примечаний и примеров стало стремление Чайковского осовременить содержание труда Геварта. На его отставание от времени, в частности, обращал внимание А. Н. Серов: «Учебник выходит написанным будто в начале этого столетия, а не в шестидесятых его годах, – сетовал критик. – На практике, т. е. в партитурных примерах<sup>15</sup>, ... нет ни одного примера из Берлиоза, ни одного из Мендельсона, и только один (притом вовсе не замечательный) из Р. Вагнера!» [15, с. 596]. Чайковскому как переводчику ничего не оставалось, как по ходу изложения текста указывать читателю на неполноту или ошибочность сведений, предоставляемых Гевартом. Из шестнадцати примечаний переводчика восемь следует отнести к безусловно критическим. К приведённой выше цитате из С. В. Тюленева добавим ещё пару примеров такого рода [17]:



Таблица 1

Геварт	Чайковский
«Попеременное употребление открытых и закрытых звуков [трёхпистонной валторны] могло бы произвести эффекты, которыми до сих пор ещё совсем не пользовались*» (с. 136).	«*Автор ошибается. Во французских комических операх этот эффект не встречается, конечно; а в Германии мы знаем, что им пользовались с успехом» (с. 136).
«В этой книге мы сообразовались в отношении расположения партитур с системой наиболее распространённой, введённой, по-видимому, Бетховеном и состоящей в том, чтобы как можно ближе соединить на бумаге инструменты, принадлежащие одной группе. Группы расположены так, что глаз сразу схватывает самые характеристические черты каждой из них!» (с. 356).	« <sup>1</sup> Не понимаем, откуда автор взял, что эта система введена Бетховеном. Он располагал инструменты совершенно иначе и нисколько не уклонялся в этом отношении от Гайдна и Моцарта» (с. 356).

Пять примечаний связаны со ссылками на музыкальные образцы из Глинки (опять-таки не без критики в сторону Геварта). Например, см. таблицу 2.

Таблица 2

Геварт	Чайковский
«Способ употребления тромбонов. Ни один композитор не употреблял тромбонов как соло <sup>1</sup> в оркестре» (с. 129).	« <sup>1</sup> <...> Автор обнаруживает здесь незнание многих новейших сочинений. Мы, с своей стороны, не можем не обратить внимание учащегося на гениальнейший эффект употребления тромбонов для мелодии в “Арагонской хоте” Глинки» (с. 129).
«Как промежуточный инструмент, фагот соединяется также с альтами. Соединение этих трёх тембров (виолончель, альт, фагот <sup>1</sup> ) производит звучность чрезвычайно благородного характера» (с. 213).	« <sup>1</sup> Гениальный пример этого эффекта в увертюре к опере Руслан и Людмила» (с. 213).

Три дополнения уточняют авторские сведения. Например, см. таблицу 3.

Таблица 3

Геварт	Чайковский
Военный оркестр. «Musique d’Harmonie <sup>1</sup> » (с. 310).	« <sup>1</sup> Под этим словом автор разумеет оркестры, в которых находятся и деревянные и медные инструменты в противоположность Fanfares, оркестру из исключительно медных инструментов» (с. 310).

Внесение в текст перевода собственных дополнений было обусловлено также стремлением Чайковского приблизить «Руководство» к творческой практике композиторов России и, одновременно, вписать отечественную практику в европейский контекст. Расширяя нотными примерами из произведений Глинки число музыкальных иллюстраций, предложенных Гевартом, Чайковский вполне достигает этой благородной цели посредничества в обмене художественными ценностями между культурами.

Как примечания Чайковского к тексту Геварта, так и внесённые им нотные примеры сразу оценил по достоинству Серов: «Чувствуя капитальную неполноту книги Геварта в этом отношении, – писал критик в 1867 году, – переводчик во многих местах прибавляет примечанием: “автор обнаруживает незнание<sup>16</sup> многих новейших сочинений”. – Но этого мало. Это – не больше как полумера. Ведь прибавил же г. Чайковский несколько примеров из нашего Глинки и, как русский, поступил превосходно» [15, с. 596]. Однако, хваля инициативы переводчика, критик, в то же время, пенял ему: «В отношении же общеевропейского курса инструментовки непременно следовало пополнить книгу Геварта образцами из Берлиоза, Мендельсона и Вагнера <...>. Да и из Глинки <...> необходимо было побольше примеров, характеристичных» [там же, с. 596–597]. Вот и ещё одно подтверждение привычности активного внедрения

переводчика в текст переводимой им глубоко научной или учебно-методической литературы. Однако создание своего рода *парафраз* на тему «*Traité*» Геварта в планы Чайковского всё же не входило. Нимало не претендуя на большее, он добросовестно и максимально творчески выполнял поставленную перед ним задачу с той степенью допустимости собственных «вторжений» в переводимый текст, которая была «санкционирована» традициями перевода его времени. «Во всяком случае, однако, русское юношество музыкальное должно сказать г. Чайковскому большое спасибо» [там же, с. 597], – заключал Серов.

Да, безусловно, исходя из современной теории перевода как учебной дисциплины, перевод Чайковского выполнен не на «отлично». Однако он безупречен, если взглянуть на него с позиции некоего высшего смысла, согласно которой «перевод – антропологическая константа человеческого бытия и условие возможности познания в гуманитарных науках; вместе с тем это не чисто академическая материя, но сфера страстей и столкновений» [1, с. 4]. По сути, в переводе книги Геварта Чайковский действовал по формуле, которая впоследствии будет сформулирована выдающимся литературоведом М. Л. Гаспаровым: «Перевод есть равнодействующая того, что переводчик должен, может и хочет: что он должен, задаёт подлинник, что он может, определяют средства его языка; что он хочет – это его предпочтения и вкусы, по которым он отбирает что-то из этих средств» (цит. по: [1, с. 500–501]). Выбор же предпочтений и вкусов во многом определяется местом и временем жизни переводчика, неминуемо заставляя его создавать продукт своей эпохи, той или иной степени его исторической

значимости. Отсюда и специфика научно-публицистической стилистики русского текста, определённый «произвол» переводчика и прямым текстом декларируемая им позиция единомышленника и оппонента в одном лице по отношению к автору переводимого текста.

Что касается исторического места «Руководства» Геварта / Чайковского, то оно с очевидностью определяется двумя практиками: композиторской и педагогической практикой России, а также композиторской и педагогической практикой самого Чайковского, а именно:

– перевод Чайковского дал возможность практического применения сведений «*Traité*» Геварта в условиях профессионального образования и композиторской деятельности музыкантов России 1860-х годов и далее. Несколько десятилетий, до появления в 1892 и 1900 годах переводов новых книг Геварта [4; 5] и в 1913-м «Основ оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова [13], «Руководство» служило для учеников первых русских консерваторий практически единственным на русском языке пособием по инструментовке, удовлетворяющим «образовательному стандарту» высшего музыкального образования<sup>17</sup>;

– в 25-летнем переводчике «*Traité*» Геварта и выпускнике Петербургской консерватории, безусловно, уже просматривался будущий ЧАЙКОВСКИЙ – великий композитор и, говоря словами Е. В. Назайкинского, автор не написанной, но проявившей себя в симфонических шедеврах «музыкально-теоретической концепции оркестра, сопоставимой по значимости с такими трудами, как “Трактат о современной инструментовке” Г. Берлиоза или “Основы оркестровки” Н. А. Римского-Корсакова» [9, с. 35].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Предлагаемая статья является продолжением разработки темы, посвящённой переводу П. И. Чайковским «*Traité général d'instrumentation*» Ф. О. Геварта. Первая статья «П. И. Чайковский переводит Ф. О. Геварта» опубликована в «Журнале Общества теории музыки» в 2013 году [10]. В ней рассматриваются вопросы европейского и отечественного музыкально-теоретического и педагогического контекстов создания перевода, освещаются композиторские и педагогические позиции Ф. О. Геварта как автора «*Traité général d'instrumentation*», А. Г. Рубинштейна как заказчика перевода, а также П. И. Чайковского как переводчика.

<sup>2</sup> Gevaert François-Auguste. *Traité général d'instrumentation. Exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre à la musique d'harmonie et de fanfares etc.* [Руководство к общей инструментовке. Методика применения правил этого искусства в гармонии оркестровой музыки и в духовых оркестрах и т.д.]. Gand, Liege, 1863. Далее в статье «*Traité*».

<sup>3</sup> Разные транскрипции предлагают двойное написание имени Геварта – Огюст и Август. Равно как в XIX веке принято было транскрибировать фамилию на русском Геварт и Геваерт. В автографе перевода П. И. Чайковского встречается ещё одно написание: Гёварт (Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры (ВМОМК) им. М. И. Глинки, ф. 88, № 170, л. 66 об.). Оно, однако, не принято в первом издании перевода (П. Юргенсон, 1866), где используется вариант Геваерт.

<sup>4</sup> Руководство к инструментовке, сочинение профессора А. Ф. Геваерта. Перевод с французского, с прибавлением партитурных примеров из русских сочинений, профессора П. И. Чайковского. Москва: у П. И. Юргенсона, 1866. Далее в статье «Руководство». Последующие цитаты из «Руководства» приводятся по: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка [17].

<sup>5</sup> Так в цитате. У П. И. Чайковского: «Том Жонс Филлидора». «Том Джонс» – комическая опера Ф. А. Филлидора, либретто А. Пуансине по роману «История Томаса Джонса, найдёныша» Г. Филдинга.

<sup>6</sup> Заметим, что «произвол» переводчика Чайковского пошёл и дальше: Пётр Ильич опустил пятнадцать примечаний технического характера, имеющих в учебнике Геварта.

<sup>7</sup> Gleich F. *Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militärmusikkorps*. Lpz., 1860. Переведено с немецкого В. М. Раскрыть инициалы автора перевода на данный момент не удалось.

<sup>8</sup> Lobe J. C. *Katechismus der Musik*. Weimar, 1851. Не следует путать с переводом «Музыкального кате-

хизиса» Лобе, осуществлённым П. И. Чайковским в 1869 году. Анонимный перевод 1864 года был издан в Варшаве Х. А. Оппелем, которого Ю. А. Кремлёв ошибочно счёл переводчиком [6, с. 563].

<sup>9</sup> Kolbe O. *Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre*. Lpz., 1862.

<sup>10</sup> Здесь и далее в цитатах разрядка издательская.

<sup>11</sup> Таковы, например, выполненные А. Н. Серовым переводы публицистических работ Ф. Листа, опубликованных им в «Музыкальном и театральном вестнике» в 1856 и 1858 годах. Как пишет Д. Редепеннинг, «Серов стремился в короткое время добиться двух вещей: в 1856 г. – реформы музыкальной жизни, подобной той, которая была предложена Листом в цикле статей по истории оперы и частично в статье о Мейербере; в 1858 г. – прививки вагнеровских опер в России» [11, с. 182].

<sup>12</sup> Количество же упоминаний Чайковским музыки Глинки в тексте перевода не ограничивается этими нотными примерами. Например, к перечислению Гевартом в § 345 «великолепнейших образцов» инструментальных прелюдий в операх Глюка, Люлли, Бетховена, Спонтини, Россини, Мейербера он добавляет следующее примечание: «Большинство этих образцов меркнет пред красотой Глинкинских антрактов, особенно “Руслана”» [17, с. 291].

<sup>13</sup> Эту цель преследует А. Н. Серов в названных переводах публицистических работ Ф. Листа [11].

<sup>14</sup> Справедливости ради следует заметить, что в конце жизни Кюи имел мужество признаться в ошибках, совершённых им в период молодости и активной критической деятельности. К 1916 году относится его откровение в том, что написанные им в 1864 году статьи «резки, безапелляционны и часто с неверной оценкой» [7, с. 467].

<sup>15</sup> Здесь и далее в цитате курсив издательский.

<sup>16</sup> Здесь и далее в цитатах выделено в издании.

<sup>17</sup> Примечательно, что до переводов на русский язык новых трудов Геварта в России появился лишь один перевод в области инструментовки, а именно: 1873. Берлиоз Г. Дирижёр оркестра [*Le chef d'orchestre: théorie de son art*. 1856] / пер. с фр. П. А. Щуровского. При этом за период с 1866 (перевод Чайковского) по 1892 (перевод Арса) в Европе, не считая названных работ Геварта, вышли в свет, но не были переведены на русский язык такие труды авторитетных теоретиков, как: 1880. Bussler L. *Praktische musikalische Kompositionslehre* (III. Instrumentation und Orchestersatz); 1888. Riemann H. *Katechismus der Musikinstrumente* (Instrumentationslehre); 1888–1889. Prout E. *The orchestra*. Т. 1–2; 1889. Jadassohn S. *Die Lehre von der freien Komposition*, II: *Lehrbuch der Instrumentation*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н. С. Познание и перевод: опыты философии языка. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. 704 с.
2. Бусслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. С. И. Танеева. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 1909. 191 с.
3. Бусслер Л. Учебник музыкальных форм в тридцати задачах / пер. Ю. А. Пухальской, под ред. А. И. Юскевича-Красковского. СПб., 1883. 214 с.
4. Геварт Ф. О. Методический курс оркестровки / пер. с фр. В. Ребикова. М., 1900. 351 с.
5. Геварт Ф. О. Новый курс инструментовки [Nouveau traite d'instrumentation. 1885] / пер. с фр. Н. Арса. М., 1892. 364 с.
6. Кремлёв Ю. А. Русская мысль о музыке: очерк истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. В 3 т. Т. 2: 1861–1880. Л.: Музгиз, 1958. 614 с.
7. Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
8. Марков А. В. Трудности познания и перевода // Вопросы литературы. 2009. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/index-pr.html> (дата обращения: 11.06.2015).
9. Назайкинский Е. В. Оркестр П. И. Чайковского // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М., 2003. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова. С. 16–35.
10. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский переводит Ф. О. Геварта // Журнал Общества теории музыки. 2013/2. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf)
11. Редепеннинг Д. Оперная критика Ф. Листа в переводах А. Н. Серова (к вопросу о ранней рецепции Р. Вагнера в России) // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. тр. / ред. Е. Ходорковская. СПб., 1994. С. 168–185.
12. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5 нем. изд. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М., 1901. 1531 [2] с.
13. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений / под ред. [и с предисл.] М. Штейнберга. Ч. 1. Берлин; М.; СПб.: Рос. муз. изд-во, 1913. XIV, 180 с.
14. Рихтер Э. Ф. Учебник гармонии. Практическое руководство к её изучению / пер. А. Фаминцына. 2-е изд. СПб., 1876. 207 с.
15. Серов А. Н. Руководство к инструментовке. Сочинение профессора А. Ф. Геваерта // Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. / под общ. ред. со вступит. ст. и примеч. Г. Н. Хубова. М., 1957. Т. 2. С. 592–597.
16. Тюленев С. В. Теория перевода: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2004. 336 с.
17. Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 3-6 [Переводы музыкально-педагогических трудов и статья «Бетховен и его время»] / подгот. В. Протопоповым. М.: Музгиз, 1961. 524 с.
18. Шевалье Л. История учений о гармонии / пер. с фр. 3. Потаповой и В. Таранушенко; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1932. XVI, 188 с.

## REFERENCES

1. Avtonomova N. S. *Poznanie i perevod: opyty filosofii yazyka* [Intellecion and Translation: Experiments of the Philosophy of Language]. Moscow: Russian Political Encyclopedia, 2008. 704 p.
2. Bussler L. *Strogiy stil': uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnyh ladakh* [Bussler Ludwig. A Textbook of Simple and Complex Counterpoint, Imitation, Fugues and Canons in Church Modes]. Translated by S. I. Taneyev. 2nd Edition. Moscow: P. Jurgenson, 1909. 191 p.
3. Bussler L. *Uchebnik muzykal'nykh form v tridtsati zadachakh* [Bussler Ludwig. A Textbook of Musical Forms in Thirty Exercises]. Translated by Yu. A. Puhalskaya, Ed. A. I. Yuskevich-Kraskovsky. St. Petersburg, 1883. 214 p.
4. Gevert F. O. *Metodicheskii kurs orkestrovki* [Gevaert François-Auguste. A Methodic Course of Orchestration]. Translated by V. Rebikov. Moscow, 1900. 351 p.
5. Gevert F. O. *Novy kurs instrumentovki* [A New Course of Orchestration] [Gevaert François-Auguste. Nouveau Traite d'instrumentation. 1885]. Translated by N. Ars. Moscow, 1892. 364 p.
6. Kremlev Yu. A. *Russkaya mysl' o muzyke: ocherk istorii russkoy muzykal'noy kritiki i estetiki v XIX veke* [Russian Thought about Music. Essay on the History of Russian Music Criticism and Aesthetics in the 19th Century]. In 3 Volumes. Volume 2: 1861–1880. Leningrad: Muzgiz, 1958. 614 p.
7. Kyui Ts. A. *Izbrannye pis'ma* [Cui, Cesar. Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.

8. Markov A. V. Trudnosti poznaniya i perevoda [The Difficulties of Learning and Translation]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. 2009, No. 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/index-pr.html> (11.06.2015).
9. Nazaykinskiy E. V. Orkestr P. I. Tchaikovskogo [The Orchestra of Tchaikovsky]. *Orkestr. Instrumenty. Partitura: sb. st.* [Orchestra. Instruments. Score: Compilation of Articles]. Ed. E. V. Nazaykinskiy. Moscow, 2003, pp. 16–35.
10. Polotskaya E. E. P. I. Tchaikovsky perevodit F. O. Gevarta [Tchaikovsky Translates F. O. Gevaert]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2013/2, No. 2. URL: <http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Polotskaya%20E.E..pdf> (17.06.2015).
11. Redepenning D. Opernaya kritika F. Lista v perevodah A. N. Serova (k voprosu o rannej recepcii R. Vagnera v Rossii) [Opera Criticism by Franz Liszt in Translations by A. N. Serov (Concerning the Issue of the Early Reception of Wagner in Russia)]. *Rossiya – Evropa. Kontakty muzykal'nykh kul'tur: sb. nauch. tr.* [Russia – Europe. Contacts of Musical Cultures: Collection of Scholarly Articles]. Edited by E. Hodorkovskaya. St. Petersburg, 1994, pp. 168–185.
12. Riman G. *Muzykal'nyy slovar'* [Riemann, Hugo. Musical Dictionary]. Translation from the Fifth German Edition by B. Jurgenson; Translation and all Supplementary Additions under the supervision of J. Engel. Moscow, 1901. 1531, [2] p.
13. Rimsky-Korsakov N. A. *Osnovy orkestrrovki. S partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochineniy* [Fundamentals of Orchestration. With Examples of Scores of His Own Compositions]. Ed. M. Schteynberg. Part 1. Berlin; Moscow; St. Petersburg: Russian music publishing, 1946. 122 p.
14. Rikhter Ye. F. *Uchebnik garmonii. Prakticheskoe rukovodstvo k ee izucheniyu* [Richter, Ernst Friedrich. A Textbook on Harmony. A Practical Guide to its Study]. Translated by A. Famintsyn. 2nd Edition. St. Petersburg, 1876. 207 p.
15. Serov A. N. *Rukovodstvo k instrumentovke. Sochinenie professora A. F. Gevarta* [A Guide to Instrumentation. A Manual by Professor A. F. Gevaert]. Serov A. N. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles: In 2 Volumes. Volume 2. Edited and with introduction and notes by G. N. Hubov. Moscow, 1957, pp. 592–597.
16. Tyulenev S. V. *Teoriya perevoda: uchebnoe posobie* [The Theory of Translation: a Tutorial Manual]. Moscow: Gardariki, 2004. 336 p.
17. Tchaikovsky P. I. *PSS. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. III-b* (Perevody muzykal'no-pedagogicheskikh trudov i stat'ya «Bethoven i ego vremya») [Complete Edition of Works. Literary Works and Correspondence. Volume 3-B (Translations of Musical Pedagogical Works and the Article “Beethoven and His Time”). Prepared by V. Protopopov. Moscow: Muzgiz, 1961. 524 p.
18. Shevalye L. *Istoriya ucheniy o garmonii* [Chevalier, Charles. A History of the Teaching of Harmony]. Translated by Z. Potapova and V. Taranuschenko; Edited by M. V. Ivanov-Boretskiy. Moscow: Muzgiz, 1932. XVI, 188 p.

### Перевод П. И. Чайковским «*Traité général d'instrumentation*» Ф. О. Геварта в контексте времени

Объектом исследования в статье является выполненный П. И. Чайковским перевод с французского языка на русский «*Traité général d'instrumentation*» Ф. О. Геварта. Данный труд был опубликован издательством П. Юргенсона под названием «Руководство к инструментровке» в 1866 году. Перевод представлен как продукт своей эпохи и, одновременно, как памятник музыкально-теоретической мысли второй половины XIX века. Автор статьи рассматривает такие особенности перевода, как соединение научной и публицистической стилистики в тексте на русском языке, внедрение переводчика в оригинальный текст в форме словесных комментариев и дополнительных нотных примеров (фрагменты произведений М. И. Глинки), сочетание перевода с критикой ряда позиций автора. Подобные допущения анализируются с учётом: 1) типичного для России XIX века воздействия публицистики на научный перевод; 2) характерного подхода к переводу как к просветительской деятельности; 3) возможности высказывания переводчиком собственного взгляда на предмет, не всегда совпадающего с позицией автора переводимого текста. Предложен ракурс подхода к переводу Чайковского как форме творческого посредничества между культурами.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Ф. О. Геварт, инструментровка, перевод музыкально-теоретических трудов в XIX столетии, диалог культур

**Piotr Tchaikovsky's Translation of François-Auguste Goevart's  
"Traité général d'instrumentation" in the Context of Its Time**

The object of research in this article is Piotr Tchaikovsky's translation from French into Russian of François-Auguste Goevart's "Traité général d'instrumentation." This work was published by the P. Jurgenson Press under the title of "Guidebook for Orchestration" in 1866. The translation is presented as a product of its age and, at the same time, as a monument to the musical theoretical thought of the second half of the 19th century. The author of the article examines such peculiarities of translation as the unification of the scholarly and journalistic stylistics in the text in Russian, the translator's involvement in the original text in the form of verbal commentaries and additional music examples (fragments of musical compositions by Mikhail Glinka), the combination of translation with criticism of a set of the author's position. Such admissions are analyzed with the consideration of: 1) the influence of journalism on scholarly translation, typical for 19<sup>th</sup> century; 2) the characteristic approach to translation as social and educational activities; 3) the possibilities of utterance by the translation of his own views on the subject, not always concurrent with the positions of the author of the translated text. A perspective of the approach towards the translation of Tchaikovsky is suggested as a form of artistic mediation between cultures.

**Keywords:** Piotr Tchaikovsky, François-Auguste Goevart, orchestration, translations of music theory works in the 19<sup>th</sup> century, dialogue of cultures

**Полоцкая Елена Евгеньевна**

ORCID ID: 0000-0003-1473-8367

профессор кафедры теории музыки

*E-mail: eepol@mail.ru*

Уральская государственная консерватория

(академия) им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург 620014, Российская Федерация

**Elena E. Polotskaya**

ORCID ID: 0000-0003-1473-8367

Dr. Sci. (Arts),

Professor of the Music Theory Department

*E-mail: eepol@mail.ru*

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

(akademiya) im. M. P. Musorgskogo

Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory

(Academy)

Ekaterinburg 620014, Russian Federation

